نقاشی ایرانی

دانشگاه تربیت مدرس
معاونت فرهنگی و اجتماعی

دو فصلنامه فرهنگی و هنری
دانشگاه تربیت مدرس
سال اول، شماره دوم، بهار و تابستان ۱۴۰۰
شماره مجوز: ۶۶۹۹/د۱۹۳

مطالعه ای بر ویژگی های تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران/ مکتب اصفهان، شیوه اجرا تذهیب معاصر با توجه به مکتب صفوی/ هستن به سوی مرگ شمایلشناسی پرتره-از-خود، بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی/ نشست های تخصصی و تحلیلی جمعی از منتقدان هنری گالری داران و هنرمندان، در باب نگارگران معاصر : تقلید یا زبان زمان / مصاحبه با آدام ویلیامسون /گزارش ورکشاپ و نمایشگاه مجازی"نقاشی ایرانی"

نقاشی ایرانی

دو فصلنامه فرهنگی و هنری
شماره مجوز :۶۶۹۹ /د۱۹۳
سال اول، شماره دوم ، بهار و تابستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز: مهسا خانی اوشانی (دبیر انجمن علمی نقاشی ایرانی)

مدیر مسئول و سردبیر: مهسا خانی اوشانی

هیئت تحریریه: مهسا خانی اوشانی

همکاران این شماره:
صهبا حسینی نیا
عطیه سنقری
سهیل رضا نژاد
سینا مشایخی

طراحی جلد:
مهسا خانی اوشانی

تصویر روی جلد: خمسه نظامی، یوسف و زلیخا

نشانی: ایران، تهران، تقاطع بزرگراه چمران و جلال آل احمد، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری

پست الکترونیک:
Mahsakhani1987@gmail.com

دانشگاه تربیت مدرس

این نشریه دارای شماره مجوز ۶۶۹۹ /د۱۹۳ در تاریخ ۱۳۹۹/۰۴/۱۰ از معاونت فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تربیت مدرس است.

راهنمای ارسال مقالات و مطالب

دو فصلنامه نقاشی ایرانی، نشریه تخصصی هنر است که مقالات و هرگونه مطالب تحلیلی، پژوهشی و توصیفی در زمینه‌های هنر، هنرهای تجسمی، نگارگری، تذهیب و هنرهای وابسته به هنر اسلامی را به چاپ می‌رساند. همچنین مطالبی مربوط به آموزش و تدریس هنر، فرایند یادگیری، روانشناسی آموزش، آموزش الکترونیک هنر و کلیه مطالب بین رشته ای هنر را نیز شامل میشود.

- ✓ مقالات، پس از ارزیابی و تأیید داوران به چاپ خواهد رسید. سایر مطالب وابسته به هنر بدون تایید داوران و پس از ارزیابس به چاپ خواهد رسید.
- ✓ مسئولیت مطالب مطرح شده در نشریه، بر عهده نویسندگان است. مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، بدنه تحقیق، نتیجه و فهرست منابع باشد. برای مطالب متفرقه هنری این موارد الزامی نمیباشد.
- ✓ ارجاعات مقاله به شیوه درون متنی و به صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه) و پس از نقل مطلب ذکر گردد و در انتهای مقاله، فهرست منابع بدون شماره، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ارائه گردد:
- ✓ کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم، محل انتشار، نام ناشر.
- ✓ مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، "عنوان مقاله"، نام مجله، شماره و مشخصات مجله، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.
- ✓ مقالات باید در محیط نرم افزار wordو حداکثر در 20 صفحه (با احتساب منابع، جداول و شکل‌ها) به نشانی الکترونیکی زیر ارسال شوند:

Mahsakhani1987@gmail.com

شماره تماس: 0930530292

فهرست مطالب:

مطالعه ای بر ویژگی های تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران 1

شیوه اجرا تذهیب معاصر با توجه به مکتب صفوی 9

هستن به سوی مرگ شمایلشناسی پرتره-از-خود در آثار الهام زارع 24

بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی 50

نشست های تخصصی و تحلیلی جمعی از منتقدان هنری، گالری داران و هنرمندان 63

در باب نگارگران معاصر : تقلید یا زبان زمان 78

مصاحبه با آدام ویلیامسون 80

گزارش ورکشاپ و نمایشگاه مجازی"نقاشی ایرانی 111

مطالعه ای بر ویژگی های تصویری نگارگری مکاتب مختلف در ایران

مطالعه ای بر سیر تحولات نگارگری در ایران/ مکتب اصفهان

مهسا خانی اوشانی[1]

ویژگیهای دوران

علت نامگذاری	شرایط سیاسی	شرایط اجتماعی	شرایط اقتصادی	باور و عقیده
شاه عباس صفوی پایتخت را به اصفهان انتقال دادد و هنرمندان رادر انجا گرداوردد	شمال و غرب ایران در تصرف عثمانی بود.قدرت شاه کاهش پیدا کرده بود	دوگانگی در دربار و مردم عادی میان تاجیک و ترکمان ها و همچنین تاثیر مردم غربی نیز باعث دوگانگی مردم شده بود.	با پیروزی های شاه عباس از عثمانی.گورکانیان و پرتغالی ها. درامد اقتصادی ایران خوب شد و با چین و هند و اروپا تجارت کردند	دین اسلام و شیعی

بزرگترین واقعه دوران : هنرمند مستقل کار میکند به همین دلیل به ان مکتب هنر برای هنر میگویند. هنر مستقل از کتابت میشود. کتاب نگاری کم میشود و رو به افول میرود.رابطه با غرب و اروپاییان دیدگاه انان را بسیار تغیر داد هم در هنر و هم در موارد دیگر زندگی و انتظاراتشان از زندگی. اشنا شدنشان با انقلاب صنعتی و دیدن پیشرفت چشم گیر اروپاییان در صنعت و اسلحه وتجارت متوجه عقب افتادگی خود شدند و بیشتر با اروپا ارتباط برقرار کردند که در زندگی انها مثل پوشاک و هنر هم تاثیر گذاشت. شاه عباس میدان نقش جهان را ایجاد کرد که باعث فخر و مباهات او بودند. ورود ارامنه از غرب ایران به جلفا نیز تاثیرات زیادی گذاشت.

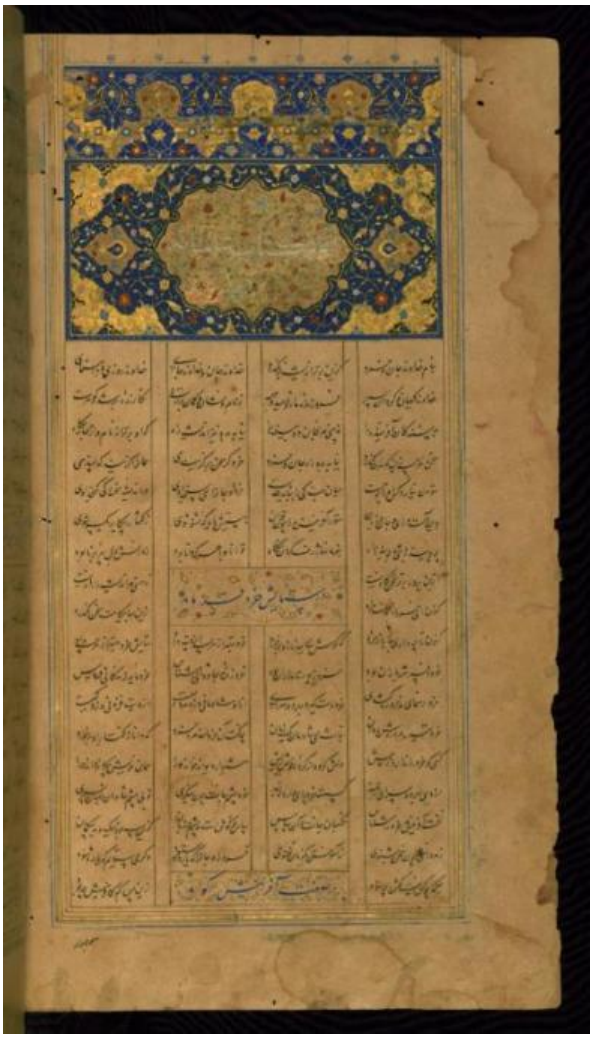
[1] کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

شاهنامه طهماسبی، مکتب صفوی، ماخذ: flickr

جدول ویژگی های این دوره، ماخذ: نگارنده

موضوعات	پیکره انسانی	نقشینه های گیاهی	نقشینه های جانوری	نقشینه های تزئینی	معماری	فضا	رنگ آمیزی	ترکیب بندی	بافت
داستانی. تک پیکره نجیب زادگان و عشاق. فالنامه.	بزرگتر از اندازه صفحه.کل صفحه را میگرفتو در چهرها	دیده میشد. به صورت تک گیاه در	بیشتر اسب و سگ های فانتزی	تشعیر بسیار رواج پیدا میکند و لی	دیوارنگار ی بسیار رایج میشود. معماری در نگاره	منفی در کار بسیار دیده میشود. فضاسا	از رنگ کم میشود و طراحی خطی	ساده میشود	سایه روشن کاری شروع میشود

رقعه	شخصیت پردازی میشد.. تعداد پیکره ها کاهش یافت	کنار پیکر اصلی		عناصر تزئینی در نگاره کم میشود.	کم میشود.	زی ساده میشود	رواج میابد		

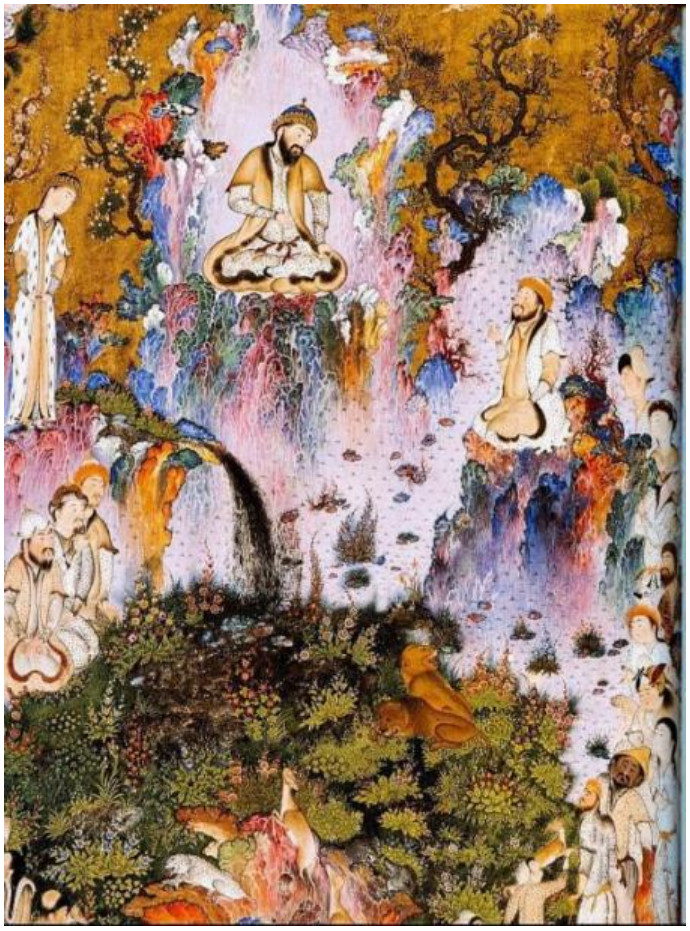


نسخه خطی شاهنامه فردوسی، مکتب اصفهان، ماخذ: متروپولیتن

نسخ خطی، ماخذ: نگارنده

نام نسخه	تعداد صفحات	تعداد نگاره ها	مضمون نسخه	محل نگه داری

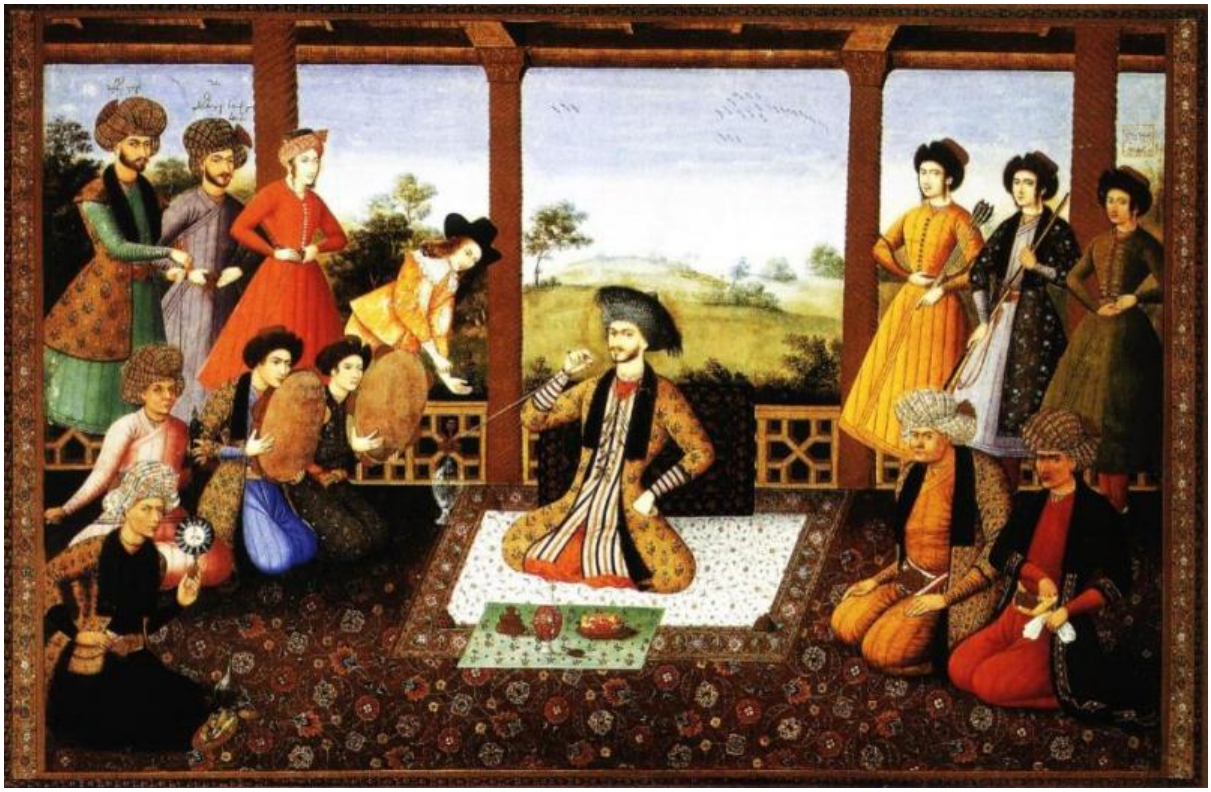
تاریخ عالم ارای عباسی			تاریخ عالم تا تاریخ خاندان عباسی	کتابخانه ملی پاریس
.خمسه نظامی			داستانی	کتابخانه ملی پاریس
.شاهنامه رشیدا	738	93	حماسی.داستانی	کاخ گلستان تهران
فالنامه درسدن				موزه درسدن
فالنامه				موزه توپقاپوی استانبول
جرون نامه	140	10	نبرد شاه عباس با پرتغالی ها	موزه بریتانیا
انوار سهیلی	363	107	داستانی.بازنویسی کلیله و دمنه	مدرسه مطالعات مشرق زمین سواس لندن
حدیقه الشهدا			خاندان شهید امام علی	موزههای پاریس، بریتانیا، استانبول و نیویورک
شاهنامه قاسمی				
روضه الصفا				



بارگاه سلیمان، سلطان محمد، مکتب صفوی، ماخذ: متروپولیتن

هنرهای مرتبط با نگارگری، ماخذ: نگارنده

خوشنویسی	کاشی	ظروف	دیوار نگاری	پارچه	معماری
رقعه متداول میشود. خط شکسته نستعلیق و سیاه مشق زیاد میشود	هفت رنگ و سفال کوباچه	ار چین بسیار تاثیر میگیرند. ظروف ابی سفید چینی	در دیوار کاخ ها رواج میابد	مخمل بافی. در فرش گل شاه عباسی. لاله عباسی. گل صدتومنی	میدان نقش جهان. کاخ چهلستون.



پادشاه و درباریان، محمد زمان، مکتب اصفهان، ماخذ: wikipedia

هنرمندان، ماخذ: نگارنده

هنرمند	اثر	خصوصیات
معین مصور		رنگ های خام. خطوط ازاد شلاقی
رضا عباسی		تک پیکره.ادمهای بزرگ .طرح خطی و ازادانه.طراحی پر پیچوتاب
عیسی بهادری	قالی بشریت	گیاه حیوان انسان
محمد یوسف		
محمد قاسم		
شفیع عباسی		گل و مرغ
عبد المجید طالقانی	شکسته نستعلیق	ابداع شکسته نستعلیق
محمد زملن		سایه چردازی. عمق نگاری. پرسپکتیو. اروپایی میشود..معروف به پائولو.
آقا رضا هروی		
میر فندرسکی		
صادقی بیگ افشار		ساده نگاری.مردم نگاری.فاقد تزیینات و پرشکوهی

پیرمرد، مکتب اصفهان، ماخذ: wikipedia

ویژگیهای نگارگری، ماخذ: نگارنده

محتوای نگاره ها	ارزش های تصویری	تاثیرات و برداشت از سایر هنرها	شیوه اجرای نقوش	رنگ آمیزی
داستانی، تک پیکره ها و عشاق.حماسی،مستقل، فالنامه	انسان مهمترین ارزش در صفحهه را دارد. متن از تصویر حذف میشود. نگاره از کتب ادبی جدا میشود. تصویر مستقل میشود	هند و اروپا و ارمنیان جلفا اصفهان	خطی و دورگیری با قلم بیشتر از رنگ بوده. طرح های خطی..شروع گل و مرغ. زیرلاکی. در اصفهان تک پیکره های بزرگ و فربه. پیکره عشاق.شروع رنگ روغن و تنوع	رنگ در حداقل و طراحی خطی مهم میشود. سایه روشن کاری د

			شخصیت ها و خصوصیات چهره.افراد با لباس فاخر. پرشکوه تر و فاخر تر شد. واقعگرایی در اجزای چهره مو و کلاه ها	

منابع:

آژند ، یعقوب .1387.مکتب نگارگری هرات.تهران. فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب .1389 ،نگارگری ایران .تهران ،انتشارات سمت

پاکباز، رویین .1379 ،هنر ایران از دیر باز تا امروز .تهران :انتشارات زرین و سیمین چاپ ششم

پوپ،ارتور اپهام،138، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند،تهران، انتشارات مولی

رابینسون، ب.و 1376. هنر نگارگری ایران .ترجمه یعقوب آژند.تهران، انتشارات مولی

رهنورد،زهرا. 1386. تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی.تهران.انتشارات سمت

کنبای،شیلا،1389،نگارگری ایران،ترجمه مهناز شایسته فر،تهران،مطالعات هنر اسلامی

گرابار،اولک،1383،مروری بر نگارگری ایرانی،ترجمه دانشمند وحدتی،تهران، فرهنگستان هنر

گری، بازیل .1369 ،نقاشی ایرانی .ترجمه عربعلی شروه .تهران ، نشر عصرجدید

شیوه اجرا تذهیب معاصر با توجه به مکتب صفوی

دکتر محمد نباتی[1]، عطیه سنقری[2]

چکیده:

موضوع این مقاله در رابطه با اجرا تذهیب معاصر با توجه به بررسی رنگ و طرح دوره صفوی است .هدف اصلی استفاده از طرح ها، المان و رنگ های دوره صفوی و اجرای تذهیبی به شیوه معاصر . در این مقاله از منابع کتابخانه ای و منابع تصویری از جمله کتاب شاهکار های نگارگری همچنین راهنمایی های استاد اقای دکتر محمد نباتی استفاده نموده ام .و نیز مجموعه ای از کتب و تصاویر را از نظر رنگ و طرح مکتب صفوی مورد بررسی قرار دادم و تعدادی اتود در این زمینه زدم و نتیجه کار اثری (تذهیب)معاصر با طرح و رنگ صفوی طراحی و اجرا نمودم .

واژه های کلیدی: تذهیب، معاصر، مکتب صفوی

تذهیب دانشگاه الزهرا استادnabati46@gmail:1

دانش آموخته کار شناسی نگار گری دانشگاه الزهرا Atiyet.songhori1376@gmail.com:2

مقدمه:

طراحی، رنگ آمیزی، طلا اندازی، پرداخت و قلم گیری ظریف انواع طرح ها با نقوش گیاهی وهندسی برای تزئین کناره ها و سطوح مختلف را تذهیب می گویند.

تذهیب در لغت به معنای زراندود کردن،زر گرفتن و طلا کاری اوراق کتاب ،قطعات خوشنویسیو حاشیه آثار نگارگری و به ویژه سوره ها و آیات قرآن کریم است.

تاریخچه تذهیب:

این هنر در پیش از اسلام نیز رواج داشته است که به آن زر نگاری گفته می شد و نمونه هایآن را میتوان در آثار مانی مشاهده کرد. پس از ظهور اسلام، درایران برای تزئین وآراستن قرآنها به کارگرفته شد. قرآن های خوشنویسی و تذهیب شده ی قرون اولیه اسلام شباهت بهنقوش تزیینی دوره ساسانی دارد.

تذهیب درقرآن کریم ابتدا به منظور تعیین سرسوره ها وتقطیع آیات وجزها به کارگرفته شدودارای طرحها ونقوش ساده ی هندسی بود.همچنین درصفحات آغازین وپایانی قرآن ها نیزمورد استفاده قرارمی گرفت.سرسوره ها اغلب دارای نقوش تزیینی ساده وشامل یک ترنج درحواشی سرسوره ها وعناوین عدد آیات با قلم زرین واعراب واعجام را با رنگهای شگرف ازعنوان مشخص می ساختند. دردوره های دیالمه ، صفاریان وسامانیان تذهیب درکنار سایرصنایع مستظرفه پیشرفت قابل ملاحظه ای کرد اما زیباترین تذهیب ها بین قرون 4تا6 هجری قمری ودردوره ی سلجوقیان انجام شده اند.درعصر صفوی اصفهان مرکز هنرتذهیب کاری وخوشنویسی شد ودراین مرکز بااستفاده از رنگهای طلایی، زرد وسفید درزمینه تذهیب تغییرات زیبایی دراین هنرپدید آوردند.دراواخردوره ی صفوی ودردوره های زندیه وافشاریه رشد این هنر به کندی گراید ولی قطع نشد.و در دوره قاجار با ابداع زیاد در طراحی نقش ها وتذهیب های بی نظیری خلق شدند.

تذهیب ازجمله نقاشی های تزئینی است که ازقرن ها پیش درایران ، به ویژه ازدوران پارت هاوساسانیان،وبرخی ازنقاط جهان به ویژه درکتابهای مقدس وخصوصادرحواشی متون، به کارمی رفته است .عناصر تصویری واصلی تذهیب عبارتند از:اسلیمی وختایی. عناصر دیگری نیزاین دورا تکمیل می کنند که ابرک،گره،فصالی، ترنج، شمسه، شرفه، واگیره ولچکی نام دارند.

1 اسلیمی: شکل اانتزاعی شده بزرگ است که بر اساس صورت ترکیبی دریک اثر با حالتی انعطافی به فرم های مختلف ومتنوع همچون اسلیمی گل دار ودهن اژدری اجرا می شود.

2ختایی: مجموعه ای ازفرم های گل وبرگ وساقه های آنهاست که به صورت ساده شده وانتزاعی فضای میان اسلیمی ها را ترکیب می کند.

3 ابر (ابرک) : حرکت اسلیمی ماری است که به صورن ابراجرا می شود.

4گره:مجموعه طرح هایی ازعناصر تذهیب است که به صورت زنجیره های متصل به هم می باشد.درواقع گره ، محل اتصال دویا چند فرم به یکدیگراست که درهم تنیده شده باشند.

5فصالی: نوعی ترنج، اتصال وبست تصویری است که وقتی اسلیمی ها وختایی ها ازداخل یاروی یکدیگر می گذرند درآن ناحیه اجرا می شود.

6 ترنج: شکل ترکیب یافته ازعناصر تذهیب ومحاط است که معمولادرابتدای کتاب های خطی اجرا می شود واغلب داخل آن را ختایی واطراف آن را اسلیمی ها می پوشاندند. گاهی اوقات فرم کوچک دیگری دربالای ترنج اصلی قرار می گیرد که به آن «سرترنج» می گویند.وقتی یک چهارم ترنج را درگوشه ی کادر اجرا شود،« لچک ترنج» نامیده می شود.

7 شمسه: همان ترنج است که به صورت دایره یا چندضلعی اجرا می شود ودرواقع شکلی نمادین، انتزاعی وتزئینی ازخورشیداست.

8 شرفه: فرم های ظریف است که مانند شعاع نور ازمحیط شمسه به بیرون کشیده می شود.

9واگیره:بخشی از دایره ی شمسه یا هر طرح دیگر تذهیب است که درواقع با تکرار آن شکل می گیرد.

01لچکی: شکلی است که درگوشه ی صفحه به صورت یک مثلث طراحی می شود.

زیرساخت ترکیب بندی تذهیب، عمدتا حرکت های متنوع ومنظمی همچون حلزونی ودایره ای است که ریشه درنوعی ریاضیات دقیق دارد وهنرمند عناصر گوناگون ذکرشده را برروی این زمینه ی ریاضی گونه استوارمی سازد.

مهم ترین روش های به کاررفته درتذهیب عبارت اند از: «مرصع کاری »و«سنجاق نشان».

مرصع کاری یعنی جواهرنشان کردن تذهیب ونقاشی ودرروش سنجاق نشان، سوزن هابسیارظریف حفره های مختلف منظمی دربخش های طلا کاری شده ی اثر ایجاد می کنند که به نوعی بافت بصری منجر می شود.

مکتب های تذهیب:

تذهیب، همچون نقاشی، دارای مکتبها و دوره های خاصی است، چنانکه می توان ازمکاتب سلجوقی ، بخارا ، تیموری، صفوی وقاجاروشعب مختلف هرمکتب سخن گفت. برای مثال، درمکتب تیموری ، شعبه

های شیراز ،تبریز، خراسان و غیره را می توان تمیز داد ودرواقع، تفاوت دررنگها،روش قرارگرفتن نقشها دریک صفحه تذهیب وتنظیم نقشها درمکتبهای مختلف، عامل این تفاوت است. برای نمونه، تذهیب درمکتب بخارا به آسانی ازتذهیب دردیگر مکتبها باز شناخته می شود. چون،درمکتب بخارا ازرنگهای زنگار، شنگرف، سورنج وسیاه استفاده می شده است؛درصورتی که درمکتبهای دیگر،رنگها به این ترتیب کاربرد نداشته است.

می توان گفت تذهیب های دوره های مختلف، بیان کننده حالات وروحیات آن دوره ها هستند:
تذهیب سده چهارم ه.ق ساده وبی پیرایه ، سده های پنجم وششم ه.ق متین ومنسجم، سده هشتم ه.ق پرشکوه ونیرومند وسده های نهم ودهم ه.ق ظریف وتجملی هستند.

بررسی آثار تذهیب شده دردوره های گذشته ، برتاثیر فراوان هنرتذهیب ایران در دیگر کشورهاهند، ترکیه عثمانی وکشورهای عربی – حکایت دارد.

هنرمندانی که دراوایل دوره ی صفوی ازایران به هند مهاجرت کردند، بنیانگذارمکتب نقاشی ایران وهند شدند وآثاری بزرگ ازخود برجاگذاردند.آثار به جا مانده ارمکتب مغولی هند که درنوع خود بی مانند است ، براین واقعیت حکایت دارد که این مکتب تداوم مکتب نقاشی ایران وهند است.

درترکیه عثمانی ، هنرمندان مذهب زیاد جلوه نکردند واگر این هنر درآن سرزمین رشدی کرد ، به خاطر هنرمندان ایرانی بود که با مهاجرت به ترکیه عثمانی ، بنیانگذار مکتب هنری درآن دیارشدند. درکشورهای عربی نیز، به سبب بازگشت هنرمندان ایرانی ازآن کشورها، هنرتذهیب اوجی نیافت.

درواقع، هنرتذهیب ایران دردنیا یگانه است. دراروپا، به نوعی آذین وآرایش، تذهیب می گویندو تذهیب ایرانی را با آن مقایسه می کنند؛ اما تذهیب اروپای با تذهیب به شیوه ایرانی ، بهطور کلی، فرق دارد. آذین های تذهیب اروپایی ازساقه درختی مانند مو و برگهای رنگین تشکیل شده است ودرکنارآنها، گاهی پرندگان ، حیوانها ،صورتهای مختلف انسان ومناظر طبیعی را میتوان دید.

تاریخچه تذهیب دوره صفوی:(نقوش و رنگ)

مکتب تبریز 2(عصرصفوی)دردوران صفوی وبازگشت تختگاه به تبریز مکتب دیگری درنگارگری بانام «مکتب تبریز2»شکل می گیرد. با به قدرت رسیدن شاه اسماعیل اول درسال 916 ه.ق وتشکیل دولت صفوی درتبریز ،کمال الدین بهزاد هنوز نقاش دبار حاکم وقت بود. شاه اسماعیل، بهزاد ودیگر نقاشان .مذهبان را باخود به تبریز برد. بهزاد درتبریز به ریاست کتابخانه سلطنتی که محل برای تجمع وبه وجود آوردن اثار نقاشی، خوشنویسی ،تذهیب وصحافی بود گمارده شد.هنرمندان درکتابخانه سلطنتی جمع آمدند تا با ریاست بهزاد درکارگاه های مربوطه به خوشنویسی، مصورسازی، مذهب کاری، جدول کشی، صحافی و جلدسازی بپردازند. علاوه برهنرمندان مکتب هرات، نگارگران شیرازی نیز که پس ازتصرف شیراز درسال 909ه.ق به هرات آورده شده بودند، درتشکیل مکتب نگارگری صفوی تبریز نقش عمده ای

داشتند. بهزاد تاسال928ه.ق که زمان پیری اوبود ،این سمت را به عهده داشت. وی دراعتلای هنرتذهیب کوشیدوفن تذهیب شیوه خاصی پیداکرد که تاکنون ادامه دارد.

دراین دوره نقشهای اسلیمی وتزئینات تنوع بیشتری پیدا کرد،به ویژه اسلیمی دهان اژدری به حد کمال خودرسید؛ همچنین گلهای شاه عباسی واسلیمی ماری به اشکال وحالات مختلفی درتذهیب جلوه گرشد.دردوره صفوی،نقاشا ن تبریز به سرپرستی بهزاد معروفترین شاهنامه این مکتب به نام «شاهنامه شاه طهماسبی»را مصور و مذهب ساختند.

تذهیبهای مکتب صفوی – در دوره صفوی، نقاشی، تذهیب وخوشنویسی درخدمت هنر کتابآرایی قرارگرفت، و آثاری بوجود آمد که هم اکنون زینت بخش موزه های ایران و جهان است.

در این زمان زمینه ها معمولا آبی رنگ است و تقسیمها کوچکتر و به رنگ طلایی و سیاه دیدهمی شود. طرحهای تزئینی نیز به رنگ سفید، زرد،سرخ، آبی، سبز است. تذهیب کاری و نقاشی باطلا دردوره صفویه ترقی کرد. بسیاری از نسخ باقی مانده از این زمان حاشیه بزرگی دارد که مناظرطبیعی، اشکال انسان وحیوان بر آن نقاشی شده و رنگ طلایی، سبز و زرد درآنها بکاررفته است. در قرن دهم علاوه بر تذهیب و تزئینات، از تشعیر –که دربرخی اوقات همراه باانسان بود استفاده می شد.

در دوره صفویه صفحات مذهب و مرصع آغازین و جدول وکمند قرآنها وکتابها بسیار زیباتر وپرکارتر شدند. این صفحات بانقوش اسلیمی، شمسه ها، ترنجها و سرلوح های مرصع تزئین یافتند. دربرخی از قرآنها سطور متن را بطور منظم و بصورت ریز و درشت و به رنگهای مختلف مشکی، زرآب و لاجورد آرایش داده اند. بین سطور صفحات اولیه اکثر قرآن ها، طلااندازی و یا بوته اندازی شده است.

ازاین دوره ،نوشته حواشی قرآن کریم با نقوش بازوبندی وترنج وشمسه، تذهیب وترصیع شدهاند، ونیز ازاین زمان است که صفحات برخی ازقرآن ها«زرافشان شده اند».

ازآغاز قرن نهم ه.ق باوجود تداول دریگر خطوط اسلامی،اکثر کتابت ایرانیان به خط نستعلیق بوده است.

این خط به دلیل مزایای مذکور به زودی درسراسر ایران رواج یافت وبه هند و ترکیه وعثمانی ومصروسایر کشوها عثمانی نفوذکرد،اما خوشنویسان هیچ یک ازاین کشورها نتوانستند آن رابه زیبایی وشیوای خوشنویسان ایرانی بنویسند.

رواج ورونق خط نستعلیق درایران بخصوص درنیمه اول عصرصفویان بود.خط نستعلیق درطیروزگاران توسط استادانی چون «سلطانعلی مشهدی»،«میرعلی هروی» و دیگرخوشنویسان جلاوجلوه ی فراوانی یافت تاآنکه به دست «میرعماد حسنی سیفی قزوینی»و«میرزامحمدرضاکلهر»به اوج کمال وزیبایی وشیوایی رسید.

میرزا احمد نی ریزی بزرگترین نسخ نویس ایران که درزمان شاه سلطان حسین صفوی می زیست،درمدت عمرخود 150جلد قرآن کتابت کرد که 99جلدآن درموزه ها وکتابخانه های جهان

نگهداری می شوند. اغلب این قرآن ها وقرآن هایی که به خط دیگراستادان این دوره کتابت شدند، همچون قرآن های دوره تیموری باتذهیب صفحات آغازین وبرخی حاشیه تمام صفحات مزین بودند.

درویش عبدالمجید طالقانی ازاستادان برجسته خط شکسته است که دردوره صفوه می زیست.
وی آثارارزشمندی ازکتابها ،مرقعات وقطعات دراین خط نگارش نموده که سرمشق خوشنویسان خط شکسته گردیده است .

چلیپا نویسی که نوشتن مورب یک رباعی یا دوبیت شعر با پیام ومضمون واحداست، اززمان ابداع خط نستعلیق درمیان خوشنویسان رایج گشت. مذهبان با توجه به فضا پدید آمده،انواع نقوش اسلیمی، خطایی ، لچکی وحاشیه های متنوع را درمیان قطعات چلیپا بکاربردند وازآن زمان تذهیب کاری یک مرقع چلیپا بعنوان شیوه ای از تذهیب درمیان مذهبان رواج یافتوتاکنون ادامه دارد.دردوره صفویه بیشترین آثا چلیپا توسط استادان بزرگ خوشنویسی پدیدآمدوتوسط مذهبان چیره دست تزئین وتذهیب گردید.

ویژگی های نقوش سنتی در دوره صفوی:

1بزرگی قوسهای اسلیمی وختایی ،درعین ظرافت ورعایت تناسبات وکاسته شدن ازفشردگی قوسها

2:ترکیب اسلیمی و ختایی در یکدیگر

3:طراحی اسلیم گلدار و تنوع اسلیمی دهان اژدری تزئینی

4:استفاده از لچکی ،تاج و حاشیه در چلیپا نویسی

5:طلا اندازی و گل و بته در زمینه و بین سطور در قطعات خوشنویسی

6:ظرافت بیش از حد در اجرای نقوش تذهیب دوره

صفوی ابزار کار تذهیب کار و روش کار تذهیب:

ابرارکارتذهیب کارشامل قلمو،خط کش،ترلینگ،گونیا ،مهره ومقوا می باشد.
رنگ های مورداستفاده درتذهیب شامل لاجورد،شنگرف، زنگار(رنگ مس)،سفیدآب، قلع، صمغ عربی، آبطلا، (زرنیخ)،سبزومشکی(برنج)، نارنجی می باشد.اگر درتذهیب به غیر از رنگهای نامبرده شده ازرنگهای زعفرانی ورنگ سبز سیلو وغیره نیز استفاده شده باشدونقش ورنگها حالت رنگارنگ وبرجسته داشته باشند به آن مرصع میگویند.

روش کار تذهیب:

1:رنگ کردن کاغذ و آهار مهره کردن

2: طراحی اولیه بر اساس قواعد طراحی سنتی

3:انتقال طرح اولیه به وسیله مداد بر روی کاغذ پوستی

4:انتقال طرح از روی کاغذ پوستی بر روی بوم مورد نظر (انتقال طرح با استفاده از مهره کهاز جنس سنگ یا شیشه صیقلی میباشد انجام می شود.در برخی از روشها نیز با کشیدن ناخنانگشت شست این کار را انجام می دهند یا با استفاده از میز نور).

5:قلمگیری اخری

6:پاک کردن آثار مداد و تمیز نمودن طرح

7:اجرای طلا اثر با طلای واقعی ویا گواش طلائی

8:رنگ آمیزی

9:قلمگیری

10:رنگ زمینه

11:پرداز

طریقه آهار زدن کاغذ با نشاسته و مهره کردن:

آهار لعابی است فراهم شده از نشاسته برنج ، صمغ، کتیرا، سریشم،شیره انگور،تخمخیار(سبزوچنبر) ، گل ختمی ، آب خربزه شیرین ودستنبو و غیره .

آهاررابه جای چسب

برای چسباندن برگ های کاغذ نازک و لطیف به یکدیگر و ساختن کاغذ کلفت دولایه نیز به کار می بردند و اینگونه کاغذ پس از به هم پیوستن ،برای نوشتن بسیار مناسب می شد.

کاربرد دیگرآهاردرمقواسازی بودزیرا درگذشته مقوای موردنیازبرای ساختن آثارهنری، چون جلدهای روغنی،قلمدان وجزآن، ازبه هم پیوستن برگهای کاغذساخته می شد.

رایج ترین آهار ،آهارنشاسته است ،نشاسته را با آب مخلوط کرده سپس آنرا درظرف می ریزیم وروی حرارت ملایم قرارمی دهیم وهم میزنیم تاکمی بجوشد(بمدت 15 دقیقه) به اندازه ای که غلظت مورد نظر را پیدا کند نه زیاد غلیظ ونه زیاد رقیق باشد.

برای آهارزدن ابتدا کاغذ را روی یک سطح چوبی ک توصیه می شود ازجنس گلابی، چنار، گردوویا ام دی اف بچسبانید بصورت که همه ی گوشه های کاغذمحکم چسبانده شود سپس محلول آهار را به وسیله قلمو ویا ابر نرم روی سطح کاغذ بکشید.برای چسباندن کاغذ بهتراست از آبچسب استفاده شود

استفاده ازآب چسب به دلیل این است که چسبها به دلیل حرارت محلول نشاسته بازنشده وچسبندگی خودرا ازدست ندهند اگرچسباندن کاغذ روی تخته مشکل است میتوانید ابعاد تخته را کوچکترگرفته وکاغذرا به پشت تخته تاکرده وبه راحتی بچسبانید.

زمانی که نشاسته روی کاغذ مالیده می شود کاغذ دچارچین وچروک می شود پس دراین کارباسرعت عمل رفتارکنید تاچین وچروک وخشک شدن نشاسته باعث پارگی کاغذ نشود

،(نشاسته حتما باید چندلایه زده شود)انجام این مرحله به جنس کاغذ، بافت کاغذ بستگی دارد.

سپس صبرکنید تانشاسته روی کاغذ خشک وکاغذصاف شودومجددا نشاسته را روی سطح کاغذ بمالید این عمل را دوبار تکرار کنیدبه کاغذ سفیده تخم مرغ میزنند این کارسطح کاغذ راتاحدود زیادی صاف وبه نوعی شفاف می کند.

روش دیگری درآهارزدن وجود دارد که کاغذ را درتشت نشاسته فروبرده وآنرا به طناب میآویزندتاخشک شود.

جهت صاف وصیقلی کردن سطح آهار به آن مهره میزنند. بهترین ابزار برای مهره زدن استفاده از سنگ عقیق یا شیشه می باشد ومهره را درراستای طول وعرض کاغذ به همه ی سطح آن می کشند تاسطح آن کاملا صاف وصیقلی شود ورد مهره روی کاغذ برجا نماند. توجه کنیدمهره کشیدن کاربسیار سخت وطاقت فرساییی است به همین دلیل افراد کاغذ ساز سعی میکنند تاجایی که ممکن است جوری آهارزده شودکه حداقل مهره کشی لازم باشد.

منابع و مآخذ:

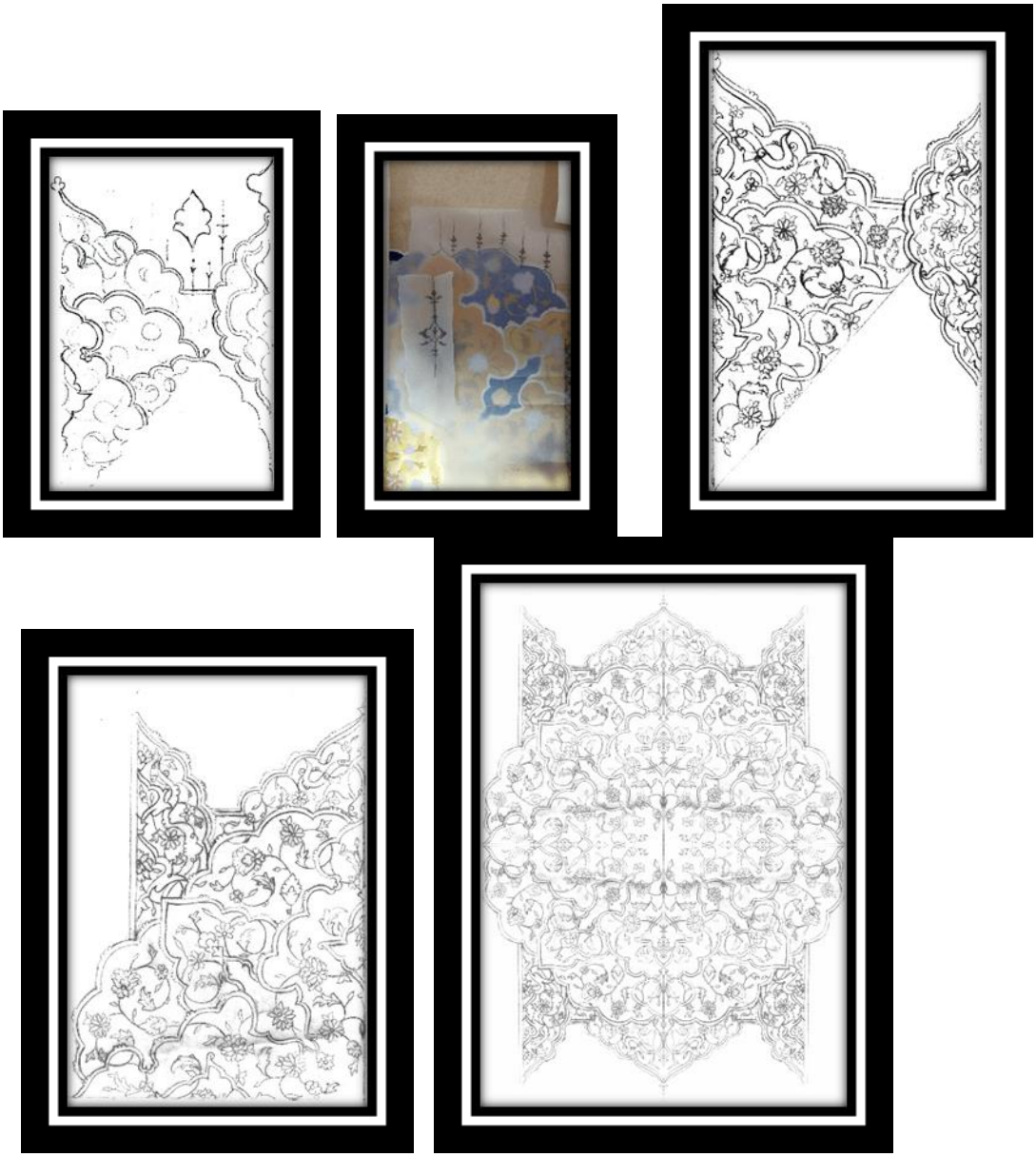
1(مقتدایی،علی اصغر،تاریخچه و مکاتب تذهیب،نشر :دانشگاه پیام نور).

2(رضا عباسی اصلاح گر سرکش /شیلا کنبی ،مترجم :یعقوب آژند ،تهران ،موسسه تالیف ،ترجمه و نشر آثار هنری ،«متن»،9831.

3(شاهکار های نگار گری ایران –موزه هنرهای معاصر تهران:ترجمه کلو دکرباسی ،ماری پرهیزگاری ،پیام پریشا زادگان ،وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی،موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر ،موزه هنرهای معاصر تهران۱۳۸۹).
4(آشنایی با هنرهای زیبای تذهیب وتشعیر هنریاب

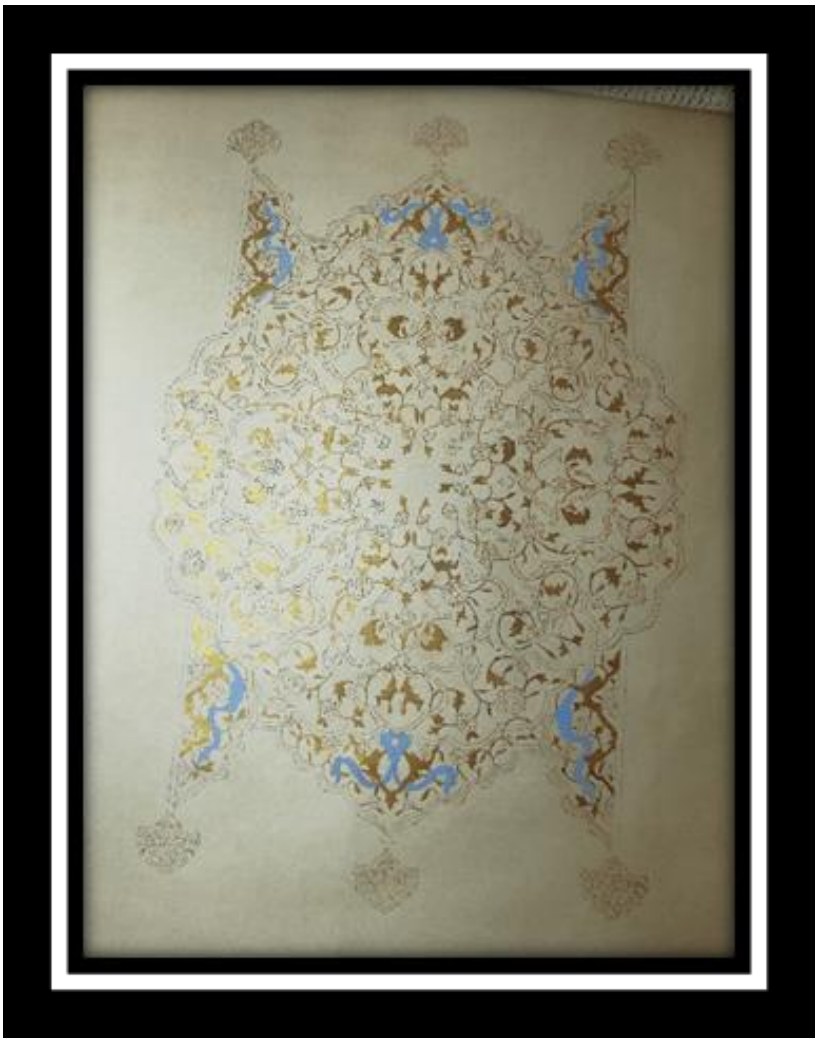
(honaryab.com)

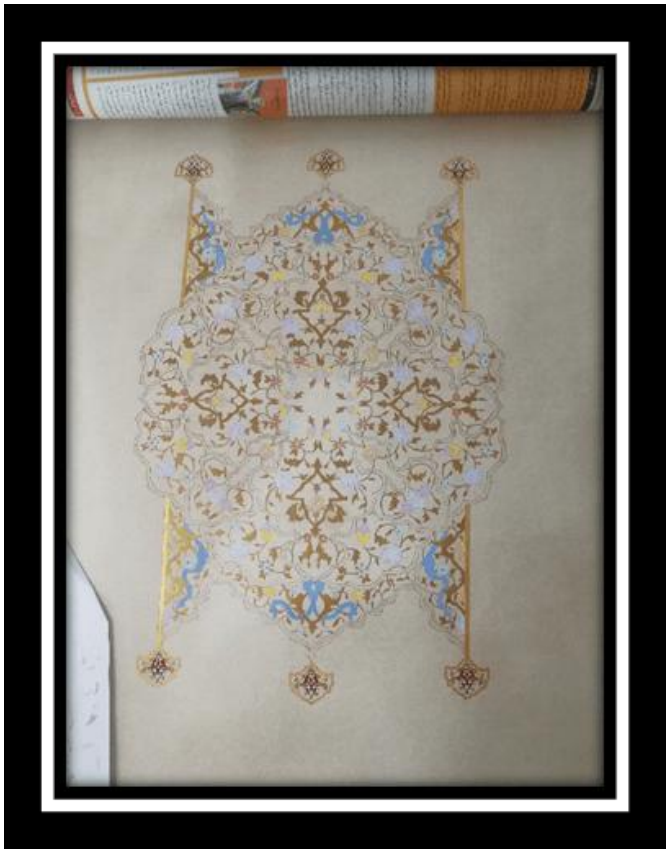
*طراحی قالب و طرح اولیه بر روی کاغذ پوستی * (5Pinterest



انتقال طرح بر روی مقوا و قلم گیری اخرایی

رنگ گذاری بند ها و گل ها





رنگ گذاری زمینه

قلم گیری و پرداز نهایی

هستن به سوی مرگ

شمایلشناسی پرتره-از-خود در آثار الهام زارع

سهیل رضانژاد[۲]

سینا مشایخی[۳]

«قواعدی که عقل بر جهان قابل درک تجویز می‌کند و با اطاعت از آن جهان قابل درک به «طبیعت» تبدیل می‌شود، جهانشمول هستند؛ قواعدی که آگاهی هنری به جهان قابل درک تجویز می‌کند و با تصدیق آن جهان قابل درک به تمثیل تبدیل می‌شود باید شخصی ــ یا ... «ایدیوماتیک » ــ قلمداد شوند.»

اروین پانفسکی، ایده: مفهومی در نظریهی هنر (1968, p. 126)

تقدیم به مانلی که موضوع این جستار اولین بار خبر از رسیدنش را به من داد

مقدمه: اروین پانفسکی

اروین پانفسکی دوست داشت با طنازی ملیحی تخمِ پیچک نظریهی فرمهای نمادین را بکارد: گاه این بزرگمرد اروپایی بود که در مقابل بوشمن استرالیایی به احترام کلاه از سر بر میداشت، گاه ناآشنایی (احتمالاً همان بوشمن، اما به هر ترتیب ناآشنا به ادیان ابراهیمی) که روبروی تابلوی *شام آخر* داوینچی میایستاد و متعجب از اینکه بالاخره چه کسی قرار است صورت حساب غذا را حساب کند! نکتهی پانفسکی به همین سادگی است: آشنایی با فرهنگِ بستر در فهم معنای هر اثر هنری – و به همین میزان کنشهای فرهنگی – ضروری است. به همین منوال، نماد[4] برای پانفسکی هر آن چیزی است که بدین شکل فهم شود.

حیات نمادها اما، به مانند ذاتهای زیستی، حیاتی است متنوع. دستهبندی ساده و مکفی نمادها برای منظور ما میتواند چنین باشد: نمادها در آثار هنری، و نمادها در هر کجای دیگر (چه در زندگی عمومی روزمره، در

2 دانشجوی دکتری علوم ارتباطات دانشگاه تهران

3 دانشجوی دکتری دانشگاه تربیت مدرس تهران

4 Symbol

بستر گفتمانی، در روان یک سوژه، یا در ریاضیات و علوم دیگر)[5]. مسئلهای که ما را بر آن میدارد که چنین دستهبندیای انجام دهیم به واقع این موضوع در مواجههی ما با نماد مرتبط است. در هیچ کجای دیگر نماد قادر نخواهد بود بدون ارجاع دوسویهی مداوم بین نقطهی بروز نماد و محیط بیرون آن به حیات خود ادامه دهد.[6]

ملاحظات نظری

ارجاع در هنر

پانفسکی – شاید بیش از هر چیز با دلایلی ملیگرایانه و نه صرفاً ناشی از بینش هنری، و گویی تهماندی از ملیگرایی خشکی که در آلیوس ریگل[7] وجود داشت – با نقد صریح جنبشهای هنری اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم (به ویژه امپرسیونیسم فرانسوی و بیش از همه سوپرهماتیسم، که این آخری را حتی به استهزا میگیرد؛ گویی یادآور هنر *فاسد*[8] آلمان نازی و شاید نشانی از پایگاه اجتماعی خواستهایی که در آلمان نازی بازتاب مییابند[9]) به طور تلویحی استدلال میکند که جهت *درست* حرکت بعدی هنرهای تجسمی، اکسپرسیونیسم (آلمانی) است:

«از خلالِ بردن ابژکتیویتهٔ هنرمندانه به حوزهٔ پدیدهای، پرسپکتیو راه هنر مذهبی را به قلمرویِ امر جادویی – جایی که خود اثر هنری جادو را به کار میگیرد – و به قلمروی امر جزمی و نمادین – جایی که اثر شاهد امر معجزهآسا میشود، یا آن را پیشگویی میکند – مسدود میکند. و سپس این راه را به روی چیزی کاملاً نو میگشاید: قلمروی امر رؤیایی؛ جایی که امر معجزهآسا به تجربهٔ مستقیم ناظر تبدیل میشود، که در آن اتفاقات فوق طبیعی، به تعبیری به درون فضای دیداری و ظاهراً طبیعی **خود او** فوران

---

[5] چنین دستهبندیای ضرورتاً از لحاظ منطقی اشتباه است: همپوشانی میان نمادهای هنری با نمادهای زندگی روزمره (برای مثال بنگرید به نقاشی شکارچیان در برف اثر پیتر بروگل بزرگ)، بستر گفتمانی (برای مثال بنگرید به نقاشی مرگ مارا اثر ژاک-لوئی داوید)، روان سوژه (برای مثال بنگرید به نقاشی فیفی اثر آلبرشت دورر)، این دستهبندی را از اعتبار /از خوشحالی زوزه میکشد اثر بهمن محصص)، و حتی ریاضیات (برای مثال بنگرید به حکاکی مالیخولیا مانعه الجمع بودن ساقط میکند. از سوی دیگر اما آنچه میباید مد نظر قرار گیرد بافتی است که نماد در آن پدیدار میشود و در این وجه دومین است که این دستهبندی میتواند به کمک ما بیاید.

[6] به نظر میرسد که این ویژگی خاص اثر هنری است که قادر است رابطهی خود را با مدلولش قطع کند و همچنان به عنوان دالی بدون مدلول حاوی ارزش نسبی (در بیان مارکسی آن) باشد. اثر هنری عرصهای است که در آن ارزش نسبی رابطهی خود را با ارزش مطلق به طور کامل قطع میکند، دقیقاً به همان شکلی که برای مارکس پول چنین میکند. شاید تقلیل اثر هنری به پول وجهی از مسئلهسازی آثار هنری را حل کند، اما وجه اولیهی آن (تعلیق مدلول) همچنان پابرجا باقی میماند. با این حال بازتابی جامعهشناختی (در شکل بوردیویی آن و آنچنان که هدف غایی این جستار است) تلاش آکادمیک برای کشف مدلول در آثار هنری را به مثابهی منطقی عملی برای بازتولید ساختار اجتماعی آشکار میسازد.

[7] Alios Rielg

[8] Entartete Kunst

[9] پانفسکی به واسطهی مذهب یهودی و نیز مهاجرتش به امریکا همزمان با به قدرت رسیدن حزب نازی در آلمان، کمتر مورد اتهام قرار گرفته است (دست کم ما با موردی برخورد نکردهایم که پانفسکی را ملیگرا یا غیراومانیست معرفی کند). تمام این نکات البته نقدی به ارزش تلاشهای پانفسکی وارد نمیکند و تاملاتی است صرف به «حیات ایده» در این متفکر و مورخ بزرگ.

می‌کنند، و از این رو، به ناظر اجازه می‌دهند تا فوق طبیعی بودنشان را حقیقتاً «درونی‌سازی» کند. در نهایت، **پرسپکتیو هنر را بر قلمروی امر روان‌شناسانه می‌گشاید؛ به رفیع‌ترین معنای آن؛ جایی که امر معجزه‌آسا آخرین پناهگاهش را در روان هستی انسانی بازمی‌یابد؛ روانی که در اثر هنری بازنمایی شده است.** [...]»[10] (پانفسکی, 1396)

و این «گشودگی» نیست که راه را برای ابراز باز میکند، برعکس اذعان به آن است که راه را برای تحلیل آنچه نمادین است و پیشتر پیشپاافتاده، عادی، یا ناخودآگاه تلقی میشد باز میکند.[11] از این پس همه چیز به حوزهی امر نمادین وارد میشود. اما امر نمادین ماهیت دلالتی[12] و نشانهوار خود را از دست میدهد و تبدیل به یک نشانگان[13] میشود، بدون هیچ ارجاع مشخصی به معنا. *برهنهی آبی II* اثر آنری ماتیس، مولتیفرمهای[14] مارک روتکو و تقریباً تمام آثار جکسون پولاک تمایل شدیدی به گریز از ارجاع را به نمایش میگذارند.

به نظر میرسد در همین جاست که مسئلهی اصلی[15] رخ مینماید، مسئلهای که پانفسکی دانا را در مرزهای تاریخ به طور روزافزونی به عقب راند، گویی که راهی به پیش نیست. عقبنشینی پانفسکی البته صرفاً یک راهبرد استراتژیک است: اگر قرار است زنجیرهی معنا فهم شود، باید حلقههای معنایی (یا به بیان پانفسکی «تاریخ ایدهها») را کشف کرد. از این رو رنسانس (که هنرش تخصص پانفسکی است) بهترین مکان برای آزمون چنین شیوهی تقریبزدنی به معناست؛ رنسانسی که در عشق به هر چیز کلاسیکی غوطهور شده است و پاسخ هستی را در باستان میجوید. همه-چیز (همهی نمادها) برای هنر رنسانسی هر آنچیزی است که به صورت مکتوب به او به ارث رسیده است؛ خواه از کتب (مقدس) خواه از باستان کلاسیکی.

---

[10] تاکید از ما.

[11] یستشناختی به واقع به حیات نمادین ورود میکند. این ورود – تا جایی که به خود eانسان به محض ورود به حیات انسانی، با پشت سر گذاشتن حیات سوژهی انسانی و حیات نومنایی او مربوط است – را میتوان با زبان مستدل کرد، اما به راستی حیات خارج از حیات غیرنمادین حیاتی است غیرممکن و صرفاً قابلتصور (فیلم کودک وحشی اثر فرانسوا تروفو تلاشی است برای تصور چنین حیاتی در پس دوربین فیلمبرداری چنانچه با قرار گرفتن کودک در برابر دوربین وی وارد حیات نمادین میشود). این امر نقطهی گذار فلسفهی فرمهای نمادین ارنست کاسیرر است، چنانچه وی انسان را «حیواناتی نمادین» میداند که سیستمهای نشانهای یا سیستمهای ابرازی را بین خود و جهان قرار میدهند. (بنگرید به مجموعه مقالات سالهای واربورگ از ارنست کاسیرر (2013).(

[12] Significance

[13] Symptom

[14] Multiform

[15] Urproblem

اراده ی هنری و تقابلهای خاص درون حوزه ی پدیداری

حرکت گذشتهنگر پانفسکی حرکتی است از چیستی آنچه مهم است، به چگونگی فهم آنچه مهم است. پانفسکی در مقالهی *مفهوم ارادهی هنری* (1981)، با استدلال به نفع خودمختاری اثر هنری، نشان میدهد که چگونه هرگونه تقریب روانشناختی[16] به اثر هنری لاجرم اشتباه یا ناقص است. بر عکس، پانفسکی به عنوان یک کانتی خوب، نشان میدهد که اگر راهی برای فهم معنای درون اثر هنری به مثابهی پدیدهای درخور وجود داشته باشد، این مسیر میباید از مقولات پیشینی[17] بگذرد؛ مقولاتی که به پیروی از ریگل مفاهیمی شبیه چشمی[18] در برابر *جسمانی*[19] یا *پلاستیکی*[20] در برابر *نقاشانه*[21] خواهند بود.[22]

ارادهی هنری، به معنای «جمع قدرتهای خلاقانهای که در هر پدیدهی هنری ظاهر میشود»، نه تفسیری بر پایهی روانشناسی و به مثابهی خواست هنرمند، عصر یا ناظر و غیره است، و نه واقعیتی روانشناختی است، بل تفسیر معنا به مثابهی «سوژهای ماوراءتجربی[23]» یا «معنایی ذاتی در پدیدهای هنری» است[24].

به مانند هر تلاش پدیدارشناختی دیگری، کلمات پرطمطراق پانفسکی نیز وقتی به صورتبندی نهایی (و در مورد پانفسکیِ یهود، به شکل طعنآمیزی تثلیثی، گرچه این بیش از همه ناشی از تاثیر فلسفهی نوافلاطونی بر تفکر پانفسکی است تا حزب نازی) خود نزدیک میشوند، مایوسکننده به نظر میرسند: چشمی[25] در برابر

---

[16] برای انتقادات پانفسکی به اصطلاح ارادهی هنری و شیوههای استفادهی آن و همچنین پیشنهاد خود او دربارهی ارادهی هنری به مثابهی مقولهای پیشینی بنگرید به مقالهی مفهوم ارادهی هنری (1981).

[17] A priori

[18] Optisch

[19] Haptisch

در ریگل میکند. به نظر پانفسکی این واژه با استراتژی نیز تقارب معنایی دارد و منجر به گنگی میشود. بنگرید به taktischپانفسکی این واژه را جایگزین یادداشت 19 و توضیح پانفسکی در مورد ویژگی واژگان تخصصی تاریخ هنر در زبان آلمانی.

[20] Plastisch

[21] Malerisch

[22] یا پلاستیکی، توسط هاینریش ولفلین، مورخ هنر ابداع شده است. گرچه پانفسکی در مفاهیم Plastisch به معنای نقاشانه و در برابر Malerischاصطلاح (1955, pp. 329-330)معنا در هنرهای تجسمی ازلی خود جایی برای این مفهوم باز نمیکند، اما همچنان مفاهیم از این دست را سودمند میباید (بنگرید به

در خصوص چرایی کنار گذاشتن مفاهیمی چون نقاشانه و پلاستیکی از مجموعه مفاهیم بنیادین بنگرید به مقالهی دربارهی نسبت میان تاریخ هنر و نظریهی که در آن توضیح داده شده است که «اگر مفاهیم تقابل تام (نظیر جسمانی، چشمی، و از این دست) صرفاً مولد مسئله هستند ولی آن را حل (2008)هنر نمیکنند، پس مفاهیمی نظیر نقاشانه، پلاستیکی، و از این دست که صرفاً به راهحل و نه تولید مسائل بنیادین مربوط هستند، به جای مجموعهای از تقابلهای تام، شمایی از تفاوتهای تدریجی را به وجود میآورند. بنابراین پلاستیکی توصیفگر توازن میانهای بین ارزشهای چشمی و جسمانی است، در حالی که نقاشانه (2008, p. 50)به طور تلویحی به معنای توازنی است که در آن ارزشهای جسمانی به نفع ارزشهای چشمی کنار گذاشته میشوند [...]»

[23] Metempirical Subject

[24] به چاپ رسیده است.(2008)نیز بنگرید به مقالهی دربارهی نسبت تاریخ هنر و نظریهی هنر اثر اروین پانفسکی که ترجمهی انگلیسی آن به تازگی

[25] Optischen (Freiraum)

جسمانی[26]، عمق[27] در برابر سطح[28]، و آمیختگی[29] در برابر انفصال[30]؛ انتخابی از بین مفاهیم گستردهی فنی در رسم و نقاشی. دیالکتیک بین مفاهیم اولیهی دکارت (جسم به مثابهی امتداد) و کانت (ادراک پیشینی زمان و فضا) پیوستاری از ارزشهای پدیداری در برابر پانفسکی میگشاید.

جدول 1 - تقابل ارزشهای بصری، برگرفته از دربارهی نسبت میان تاریخ هنر و نظریهی هنر (2008).
برای توضیح بیشتر در خصوص ارزشهای روششناختی مفاهیم بنیادین در سه سطح در جدول زیر بنگرید به مقالهی فوقالذکر که در آن پانفسکی به طور مشروح این ارزشها را توضیح داده است.

آنتیتزهای کلی در درون حوزهی هستیشناختی	تقابلهای خاص درون حوزهی پدیداری، و به ویژه در درون حوزهی بصری			آنتیتزهای کلی در درون حوزهی روششناختی
	1. تقابل ارزشهای ابتدایی	2. تقابل ارزشهای پیکربندی	3. تقابل ارزشهای ترکیببندی	
حجم در برابر فرم	ارزشهای چشمی (فضای خالی) در برابر ارزشهای جسمانی (بدن)	ارزشهای عمق در برابر ارزشهای سطح	ارزشهای آمیختگی در برابر ارزشهای انفصال	زمان در برابر فضا

به مانند هر نظریهی خوبی، پانفسکی نیز نظریهی خود را با پیروی از جهان تجربی توسعه میدهد. درست است که او در مواجهه با هنر مدرن محتاط بود و به جز اشاراتی جسته و گریخته و نیز مقالهی جالبتوجه *سبک و رسانه در تصاویر متحرک* (1995) که به سینما میپردازد، نوشتهی قابلتوجهی در خصوص هنر مدرن به جای نگذاشته است، اما مسلماً نمیتوانست نسبت به آن بیتوجه نیز باشد. از این رو مفاهیم بنیادین او در حین اینکه چارچوبی برای درک هنرهای قدیمی ارائه میکند، تلاشی هستند برای جای دادن هنر مدرن در درون یک نظریهی تاریخ هنر درخور.

[26] Haptischen (Körper)

[27] Tiefenwerte

[28] Flächenwerten

[29] Ineinander (Verschmelzung)

[30] Nebeneinander (Zerteilung)

پانفسکی ارزشهای سبکی را فدای ارزشهای بنیادینتری میکند و نشان میدهد که نه شیوهی حل مسائل هنری، که شیوه مطرح شدن این مسائل است که اهمیت دارد. این پنداشت برگرفته از اعتقاد راسخ پانفسکی به این است که اثر هنری «یک مباحثه است، با هدف به دست آوردن نتایج صحیح، که با استفاده از موادی که بر آن چیره شده است، نیرویی سازنده را ابژکتیو[31] (شیءگونه) و محقق میکند.» (1981, p. 33) به علاوه «مسائل هنری صرفاً از طریق راهحلهایشان قابل فهم هستند. و اگر مفاهیمی که مسائل را صورتبندی میکنند ادعای صحت پیشینی داشته باشند، این ادعا بدان معنا نیست که میتوان آنها را به صورت پیشینی [در آثار هنری] پیدا کرد، بلکه صرفاً بدان معناست که میتوان به این مفاهیم به صورت پیشینی مشروعیت بخشید.» (2008, p. 55)

پانفکس در خصوص رابطهی بین تاریخ هنر و نظریهی هنر مینویسد:

«برساخت یک سیستم مفاهیم هنر-نظری و فعالیت تجربیِ پژوهش تاریخی، هر دو ضروری هستند زیرا ابژهای را از دو پرسپکتیو کاملاً متفاوت مطالعه میکنند، البته در هر مورد صرفاً از یک پرسپکتیو[32]. این دو به همراه هم در یک **نسبت دوسویهی** غریب و ناشکستنی شرکت میکنند. سیستم مفهومی که توسط نظریهی هنر برساخت شده است صرفاً وقتی میتواند تبدیل به ابزاری برای فهم بالفعل و علمی شود که اصالت آن در مشاهدات تجربی فراهمشده توسط تاریخ هنر ظاهر گردد؛ و برعکس نتایجی که تاریخ هنر فراهم میکند صرفاً وقتی میتواند یک فهم بالفعل و علمی را برساخت کند که در نسبت با مسئلههای صورتبندیشده توسط نظریهی هنر قرار بگیرد. هدف غایی یک علم هنر، به تعبیری، متعین کردن *ارادهی هنری*، صرفاً میتواند در تعامل وجوه تاریخی و نظریِ مشاهده به دست آید.[33]» (2008, p. 56)

شمایلنگاری

حال زمان آن رسیده است که صورتبندی نهایی پانفسکی را – صورتبندیای که وی به عنوان مقدمهای نظری بر دو کتاب *معنا در هنرهای تجسمی* (1955)[34] و *مطالعاتی در شمایلشناسی* (1939) آورده است – مورد کنکاش قرار دهیم. این صورتبندی نهایی شامل بیان نظری مهمترین ارکان فهم هر اثر هنری از نظر

[31] Objektivierende

[32] پرسپکتیو برای پانفسکی، به پیروی از دورر «واژهای لاتین است که 'دیدن از خلال' معنی میدهد»، به عبارتی چیزی شبیه یک پنجره که از خلال آن ابژهی بصری دیده میشود. (بنگرید به پانفسکی, ۱۳۹۶))

[33] تاکید از ما.

[34] به توجه ما رسیده است. به هر وجود ترجمههای مورد استفاده در این (پانوفسکی, ۱۳۹۵) به تازگی انتشار ترجمهی فارسی این کتاب توسط ندا اخواناقدم جستار از دستنوشتههای ترجمهی نگارنده از کتاب مطالعاتی در شمایلشناسی استخراج شده است و ما هنوز متن ترجمهی خانم اخواناقدم را مشاهده نکردهایم. علاوه بر این توجه به نظریات پانفسکی و ترجمهی آثار وی واقعیتی خوشحال کننده است و امیدواریم ترجمههای متعدد از آثار این متفکر راه را برای شناخت بهتر تفکر او باز کند.

پانفسکی است. به علاوه این صورتبندی از موضع مباحثهی نظری پیشین پانفسکی فاصله گرفته است و موضعی اِعلانی اتخاذ کرده است.

جدول 2 – سه مرحله تفسیر در نظریهی شمایلشناسی پانفسکی، برگرفته از مطالعاتی در شمایلشناسی (1939, p. 14)
برای توضیح بیشتر بنگرید به بخش مقدمهی کتاب فوقالذکر

ابژهی تفسیر	کنش تفسیر
1 – موضوعِ نخستین یا طبیعی – (الف) واقعی، (ب) ابرازی –، تشکیلدهندهی جهانِ موتیفهای هنری است.	*توصیفِ پیشا-شمایلنگارانه* (و تحلیلِ شبه-صوری).
2 – موضوعِ دومین یا عرفی، تشکیلدهندهی جهانِ *ایماژها*، *داستانها* و *حکایات* است.	*تحلیلِ شمایلنگارانه* در معنای خاصِ کلمه.
3 – معنایِ باطنی یا محتوا، تشکیلدهندهی جهانِ *ارزشهای «نمادین»* است.	*تفسیرِ شمایلنگارانه* در معنای عمیقتر آن (*سنتزِ شمایلنگارانه*).

ورای تلاش پانفسکی برای ساده کردن بحثهای نظری پیشینش، این مقاله شامل سنتز میان دو رویکردی است که وی در مقالهی *دربارهی نسبت میان تاریخ هنر و نظریهی هنر* (2008) شمای آن را کشیده بود: نظریهی هنر که با توسل به تجربهی تاریخنگاری هنر مفاهیم بنیادین یا *موضوع طبیعی* را استخراج میکند؛ و تاریخ هنر که با توسل به مفاهیم بنیادین نظریهی هنر سبک و تمام دانشهای تاریخی وابسته به شناسایی سبک یا *موضوع عرفی* را درمییابد؛ و در سنتز نهایی، *ارادهی هنری* یا معنای باطنی که ضرورتاً *سنتزی شمایلنگارانه* است.

نتیجه به همین ترتیب سهگانه خواهد بود: تاریخ سبک، تاریخ گونهها و تاریخ نشانگانها:

جدول 3 - نتیجهی نهایی و روش دستیابی به نتایج در مراحل سه گانه شمایلشناسی، برگرفته از مطالعاتی در شمایلشناسی (1939, p. 14)
برای توضیح بیشتر بنگرید به بخش مقدمهی کتاب فوقالذکر

تجهیزاتِ تفسیر	اصلِ کنترلکنندهی تفسیر	
***تجربهی عملی* (آشنایی با *ابژهها* و *رویدادها*)**	تاریخِ سبک (بصیرت به شیوهای که، تحت شرایطِ تاریخی متنوع، *ابژهها* و *رویدادها* با *فرمها* ابراز شدهاند).	تاریخ سنت
***دانش از منابعِ کتابی* (آشنایی با *تمها* و *مفاهیمِ* خاص)**	تاریخِ *گونهها* (بصیرت به شیوهای که، تحتِ شرایطِ تاریخی متنوع، *تمها* و *مفاهیمِ* خاص با *ابژهها* و *رویدادها* ابراز شدهاند).	
شهودِ ترکیبی* (آشنایی با *تمایلاتِ ذاتیِ	تاریخِ کلیِ *نشانگانها* یا «*نمادها*»ی فرهنگی	

ذهنِ *انسان*)، مشروط به روانشناسی و «*Weltanschuung*» شخصیت	(بصیرت به شیوهای که، تحتِ شرایطِ تاریخی متنوع، *تمایلاتِ ذاتیِ ذهنِ انسان* با *تمها* و *مفاهیمِ* خاص ابراز شدهاند).

ملاحظات روششناختی

آنچه تا به اینجا گفتیم ناظر بر ملاحظات نظری پانفسکی و نه روش دستیابی به شناختهای لازم برای فهم اثر هنری بوده است. تلاش ما این بوده است که نشان دهیم پانفسکی چه وجوهی از پدیدهی موسوم به اثر هنری را برای فهم این پدیده ضروری میداند. آنچه در ادامه مورد بحث قرار میگیرد مسائل روششناختی برای فهم این پدیده است.

همانطور که بیان شد اولین قدم در برخورد با پدیدهی اثر هنری شناخت ویژگیهای سبکی آن است که در این مرحله اثر پدیدهای خودبسنده است و از این رو ابزارهای نظری پانفسکی، به عبارتی مفاهیم بنیادین نظریهی هنر، میتواند این شناخت را به ما بدهد. تلاش ما در تدقیق این مفاهیم بنیادین برخورداری از ابزارهایی دقیق برای ارزیابی اثر بوده است. پانفسکی در صورتبندی نهایی خود این ابزارهای مفهومی را معرفی نمیکند و از این رو مجبور میشود به فرمها در بستری بپردازد که دانش خود را از حس *عام*[35] به عاریت میگیرد.

دومین قدم که به مثابهی تاریخ هنر و موضوع ثانوی معرفی شد، اولین مسئلهی روششناختی را برای منظور این پژوهش به وجود میآورد. پانفسکی برای رسش به هدف خود – یعنی شناخت تاریخ گونهها – به کتابها متوصل میشود. اما خود او اشاره میکند که این کار همیشه میسر نیست:

«[...] تحلیل صحیحِ *ایماژها*، *داستانها*، حکایات پیش-نیازِ یک *تفسیرِ شمایلنگارانه در معنای عمیق آن* به طور صحیح میباشد، – مگر اینکه با آثاری هنری سر و کار داشته باشیم که در آنها کلِ حوزهی موضوعِ دومین یا عرفی حذف شده باشد، و در آن تلاش شده باشد که یک انتقالِ مستقیم از *موتیفها* به *محتوا* صورت بگیرد، همانطور که در نقاشی از منظره، نقاشی از طبیعت بیجان و نقاشی ژانر اروپایی اینگونه است [...]» (1939, p. 8)

همانطور که گفتیم گذشتهنگری پانفسکی به رنسانس بیش از هر چیز ناشی از راهبردی استراتژیک بوده است، چراکه در رنسانس همه چیز به کتب ارجاع پیدا میکرد، مگر در نقاشی از منظره، طبیعت بیجان و ژانر.

[35] Common Sense

در نقاشی مدرن اما چنین نیست، نقاشی مدرن تلاش بیواهمهای از دوری از ارجاع دارد، فراری که از یک سو خاصیتی جادویی و از سویی دیگر خاصیتی *شخصی* به آثار میدهد.

موقعیت خاصی که این جستار حول آن شکل گرفته است راه حل روشی ما برای گذر از این مسئله را تشکیل میدهد. این موقعیت خاص به این ترتیب است:
«دوستی قدیمی دو نویسندهی این جستار که الهام زارع همسر یکیشان است.»

دو فاصلهی اجتماعی خاص از هنرمند پدیدآورندهی موقعیتی بالقوه است برای دیالکتیک تحلیلی در وجوه مختلف آثار. قرابت سینا به عنوان همسر الهام زارع مولفههایی را برای ما آشکار میکند که به واسطهی داستانها و حکایتهای شنیدهی او عملاً جایگزین کتابهایی میشود که پانفسکی برای موضوع عرفی مد نظر قرار میدهد. به همین نسبت، برای هر تحلیل اثر هنری مدرنی میتوان به بیوگرافیهای متعدد متوسل شد، چنانچه در عمل نیز اینگونه است و خود پانفسکی نیز به تاریخ هنرهای بیوگرافیک به ویژه نوشتههای وازاری[36] به طور گستردهای اتکا میکند.

سومین قدم که در این جستار بیشتر با عنوان *ارادهی هنری* مورد بحث قرار گرفته است تا *محتوا* از تحلیل چندبارهی نتایج تحلیل حاصل میشود، چنانچه انتخاب متون در ابتدا به سینا سپرده شد و سپس بعد از تحلیل اولیهی سهیل، وی با نقد تحلیل، تحلیل دیگری ارائه میدهد و این کار در چند مرحله ادامه مییابد.

در نهایت، مقتضی است توضیحی در مورد شکل نوشتاری این جستار ارائه کنیم. پانفسکی بر خلاف نظریهسازیهای منظم و دستهبندیشدهاش، همواره به شیوهی یک راوی، داستانی را نقل میکند از آنچه از اثر هنری میخواهد انتقال دهد. این شکل نگارش به وی کمک میکند شناخت خود از اثر هنری را سوای از نظریه، به صورت درسنامهای خوش ذوق ارائه دهد. ما در اینجا امکان چنین شکلی از بیان را نداریم، از یک سو به این دلیل که کار ما نه از شناخت اطلاعات به سوی نظریه، که بر عکس از نظریه به سوی شناخت است (پانفسکی به دلیل دانش خود از آثار هنری، به ویژه آثار هنری دورهی رنسانس، دست به نظریهسازی برای جاسازی آثار در نظریهاش میزند؛ در حالی که ما از نظریهی پانفسکی آغاز میکنیم تا به شناخت اثر برسیم)؛ از سوی دیگر، به این دلیل که اهداف نظری ما کموبیش روششناختی نیز هستند و برای منظور حفظ خودآگاهی روششناختی تلاشی برای حفظ بیان گامبهگام به سمت تحلیل نهایی ضروری به نظر میرسد.

[36] Vasari

از این رو، ما با اتخاذ روشی دیالکتیکی، در ابتدای هر بخش تحلیل مقدمهای به تحلیل نهایی وارد میکنیم، که در آن ایدهی اساسی تحلیل نهایی جاسازی شده است. سپس و به ترتیب وارد مراحل تحلیل شمایلشناسانهی پانفسکی میشویم و به این طریق به نتیجهی نهایی تقریب میزنیم. در ابتدای هر بخش ایدهی نهایی به شکلی پیشرفتی توسعه مییابد و تدقیق میشود، روشی که به نظر ما بیش از آنچه در تحلیل آن بخش موجود است در اختیار خواننده قرار میدهد. سپس و در نهایت، با جمعبندی آنچه بیان شد، تلاش میکنیم تحلیل نهایی را تا جای ممکن با صورتبندی سادهتری ارائه کنیم.

تحلیل: نقاشی شماره ۱

پرترهی سه-رخ «شماره ۱» (بنگرید به شکل 1 در پلاتها) از مجموعهی «هستن به سوی مرگ» الهام زارع، بلافاصله در پی بیانیهی نوستالژیک این مجموعه دربارهی «دهخرابه» (بنگرید به متن بیانیه در ضمیمه)، به سرعت این معنا را به ذهن متبادر میکند که این مجموعه «گرایش هنرمند به ابراز خود» را هدف گرفته است. این نکته نمیتواند غلط باشد! اما نباید به همین سادگی و خامی نیز رها شده و به ارزش صوری آن پذیرفته شود.

نخست، باید این سوال را مطرح کنیم که «گرایش به ابراز چه؟» یا به عبارتی «چه چیزهایی ابراز میشوند؟». این امر میتواند شامل تمامی آن چیزهایی باشد که در تحلیل شمایلنگاشتی مورد مداقه قرار میگیرند: ابژهها و رویدادها، داستانها و حکایات، و ذهن و جان (اگر تعبیر داریوش آشوری از جان را در «روزگاری جان خدا بود و سپس انسان شد و اکنون به غوغا بدل میشود» (نیچه, 1352, ص. 52) در نظر بگیریم). تحلیل نهایی در این سطح شاید کژدیسی پشتِ بینی را به مثابهی راهنمایی به شخصیت دو-رو-و-دو-رنگ در «صورتزنی»، «تختحوضی» یا «سیاهبازی» شیرازی (بنگرید به، داستانها و حکایات)، که زادگاه الهام زارع است، بیانجامد و آستر گلکاری شدهی اثر را به رسم دوغابگیری در ایران راهنمایی کند. این چیزی است که در ادامه باید به آن بازگردیم.

دوم، باید «گرایش به ابراز» را به مثابهی «ارادهی هنرمند» و حتی «ارادهی عصر» مورد مداقه قرار داد. بنابراین باید در بُعدی روانتنشناختی این سوال را مطرح کنیم که «خارج از دایرهی ابژهها و رویدادها، چه چیزهای دیگری رخ میدهند؟» (رخداد≃رخ≃سهرخ). به عبارت دیگر، ابراز به خودیخود به مثابهی رخدادی درخور تلقی میشود. در یک سطح تحلیلی، این کارکرد هنر به هیچ روی اصیل نیست، برعکس کارکردی است مدرن؛ هنر باستان نمونهی کاملی است از این انکار فردگرایی هنرمند. اما در سطح دیگر، این پژواکی است از گورپشتهها، سنگقبرها، غارنوشتهها و هر اثر هستی بشری، که به صورتی ابراز شده است. در دنیای

امروز، آنچه شاهدش هستیم، صرفاً ترویج این میل به ابراز است که تاثیر آن بر پدیدههایی چون شبکههای اجتماعی و اینترنت به همان میزان است که تاثیر نظریه بر جهان[37].

سوم، باید گرایش به ابراز را به مثابهی ارادهی هنری (آنطور که در این مقاله از منظر پانفسکی تعریف شد) نیز در نظر بگیریم، و به عبارتی بپرسیم «چطور می توانیم نشان دهیم که این، ارادهی هنری است؟». به بیان ساده، در ترکیببندی نهایی میبینیم که فرم و محتوا هر دو به یک سمت میروند؛ پرتره از خود به عنوان انتخابی سبکی، دو وجه متمایز را در برابر ما میگشاید: از یک سو، سوژه به ابژهی خود تبدیل میشود و این در سطحی روانتنشناختی دربرگیرندهی خودآگاهی به هستی فرد است؛ و از سوی دیگر، جزئیات مکشوف از تحلیل شمایلنگاری، تاریخ زندگی الهام زارع را به صورت روایت که به صورت تاثرات چهره است بازتاب میدهد.

مولفههای پیشاشمایلنگاشتی نقاشی «شماره 1»

کار با ارزشهای سهگانهی تقابلهای خاص در درون حوزهی پدیداری، خاصیتی غریب در فهم جزئیات اثر ایجاد میکند چنانچه بدون هیچ تلاشی، این تقابلها تحلیل را از محور هستیشناختی به روششناختی سوق میدهند؛ به عبارتی از این سوال که «چه هست؟» به این سوال که «چگونه هست؟». اینگونه است که دیالکتیک ذاتی در نظریهی پانفسکی راه را برای رسیدن به معنای اثر میگشاید: با آغاز از این پرسش که چه هست، به حیطهی *اُپوس اُپراتوم*[38]، نتیجهی عمل یا «اثر تولیدشده» وارد میشویم و حین گذار به «چگونه هست» به حیطهی *مُدوس اُپراندی*[39]، شیوهی عمل یا «شیوهی تولید» میرویم. این دیالکتیک بین اثر نهایی و شیوهی تولید اثر نهایی است که درک معنای راستین یا ارادهی هنری – ارادهی هنری به معنای پاسخ مسئلهای که هنرمند با آن مواجه شده و با اثر هنری دست به حل آن زده است – را میسر میکند.

ارزشهای ابتدایی چشمی در برابر جسمانی

نقاشی شماره 1 امور چشمی را با مرز مشخصی از امور جسمانی جدا میکند. در واقع این خط مبهم تقسیمکنندهی بدن از فضای اطرافش بیش از هر چیز محوکنندهی هر گونه بینشی به فضای اطراف بدن است. به علاوه، فضای خالی دربرگیرندهی هیچ چیزی نیست، جز برخی ویژگیهای نقاشانه که در رنگ و سایهزنی بیان خود را پیدا کردهاند. در سوی دیگر تابلو، وجود فضای خالی یا بازنمایی موها خاصیتی مشکوک گرفتهاند، اما به هر صورت منجر به غلبهی رنگ سیاه منجر شدهاند.

---

[37] به عبارت دیگر، قرار نیست واقعیت چنین و چنان باشد؛ اگر به اندازهی کافی پذیرفته شود که واقعیت چنین است، اثر این «پذیرش» خود میتواند شاهدی بر «واقعیت» باشد.

[38] Opus Operatum

[39] Modus Operandi

اما فضا به واقع کاملاً خالی نیز نیست و زمینهی بوم به جای آستر، «گِلکاری» شده است. بر اساس رسمی قدیمی در ایران، زنان پیش از آغاز سالِ نو عهدهدار نظافت و زیبایی خانه – امری موسوم به «خانه تکانی» – میشوند. در این باره، در عهدی که خانهها در شهرها و روستاها بصورت گِلی ساخته میشدند – هم اکنون نیز بسیاری از روستاهای ایران دارای خانههای گلی هستند – زنان موظف به گِلکاری دیوار خانهها پیش از آغاز سال بودند. این «نو-نوار کردن» دیوارها بر اساسِ نوع و رنگِ گِلهای موجود در مناطق فرق داشت. با این توصیفها، گویی بر اساس همین رسم، گرچه با نیتی دیگر، الهام زارع بوم را گلکاری کرده است و از این رو در پس فضای خالی گِل وجود دارد! این آستر گلکاریشده خاصیتی ریختشناسانه[40] به برخی پسزمینهها (و گاهی ابژهها) میدهد؛ بدین معنا که میتوان در برخی نقاط شکلهایی جسمانی در رنگها شناسایی کرد.

ارزشهای پیکربندی عمق در برابر سطح

در غیاب فضای باز یا بستهی پرسپکتیوی، دستیابی به ارزش عمق از یک سو از طریق بزرگنمایی و کوچکنمایی و از سوی دیگر از طریق سایهزنی اتفاق افتاده است. زارع با استفاده از تاثیری پلاستیکی تمامی بخشهای صورت را برجسته میکند و از سطح بیرون میکشد، تاثیری که در مورد چشم و مو معکوس عمل میکند و آنها را به صفحه میچسباند. فضای خالی و چشمی نیز حکم *دیواری* را پیدا میکند که بدن در برابر آن قرار گرفته است.

در این مرحله از تحلیل نیازی به کشف دلایل این امر نیست که چرا برخی مولفههای چهره دچار کژدیسی شدهاند، اما دست کم باید در اینجا به آنها اشاره کنیم: از خط مورب حاصل از نقطهی در وسط پیشانی تا وسط چانه، بالا و سمت راست تمامی مولفههای چهره کژدیسی شدهاند. چشم چپ با *حفظ فرم بادامی* خود تقریباً به زاویهی 90 درجه از چشم راست کشیده شده است. بینی گویی از وسط دوپاره شده است، و لبان در این خط مرزی مورب از باقی صورت جدا میشوند.

البته فرضیهی کژدیسی صرفاً از طریق زاویهی غیرعادی قرار گرفتن فرم بادامی چشم تایید میشود و باقی موارد میتوانند به القای حس حرکت (گویی در سنت سوپرهماتیسم و کسب فرم هندسی جدیدی از طریق چرخش دورانی فرم قبلی) تعبیر شود، گویی که چهره سرش را رو به پایین گردانده و لبانش را به فرم بوسیدن در آورده باشد. این فرضیه دومین چندان جذاب نیست، و البته نمیتواند کژدیسی چشم را نیز توجیه کند. بنابراین ما همچنان بر فرضیه کژدیسی تاکید میکنیم.

[40] Morphologic

ارزشهای ترکیببندی آمیختگی در برابر انفصال

گفتیم که الهام زارع با تلفیقی از روشهای پلاستیکی و نقاشانه عدم استفاده از پرسپکتیو را جبران میکند. اما در مورد ترکیببندیها و فاصلهاندازی به عناصر مختلف درون تصویر، این استفاده تغییری محسوس میکند: از یک سو، در جایی که انفصال از فضای خالی هدف است، بدن کاملاً به صورت پلاستیکی و حتی با «خط» کانتور از فضا جدا میشود؛ از سوی دیگر، در جایی که انفصال بین مولفههای مو و چشم با «گوشت و خون» بدن مسئله باشد، انفصال به طریقی نقاشانه حاصل میشود، و حتی در نقاطی رنگ نقاشانه به سایهزنی در برابر نور تبدیل میشود و برعکس.

نکتهی قابلتوجه دیگر، خط مرزی موربی است که چهره در ورای آن کژدیسی میشود: زارع به عنوان یک مسئلهی هنری، فضای فرضی خالی بین بینی و گونه در سمت چپ چهره را در ابتدا کاملاً به صورت پلاستیکی و با یک خط کانتور واضح مشخص میکند و رفته رفته، هرچه به سمت پایین میآییم، این خط بیشتر محو میشود و جای خود را به یک آمیختگی کژدیسیشده میدهد که عضوی را بر روی عضو دیگر ذوب میکند.

شمایلنگاری: داستان، حکایت و شعر

متنگریزی هنر مدرن در برابر متنگرایی هنر رنسانسی، گویی آن را بیش از همیشه به ریشههای هنر در باستان کلاسیکی نزدیک میکند. اما این دامی است که نباید در آن بیافتیم و پانفسکی هم در بحث خود در مقایسهی امپرسیونیسم باستان، ما را از این امر بر حذر میدارد. ادراک بلافاصلهی فضا و انفصال آن از بدنها در اینجا سیری موازی در گریز از متن و بازگشت به داستان و حکایت و شعر بازمییابد که نه به صورت «خوب همین است دیگر» که به صورت وضعیتی پسانظریهای و به صورت «میخواهم اینطور باشد» صورتبندی میشود. به بیان دیگر، هنر باستان، هنر کلاسیکی و اصولاً هنر محلی/فولک/سنتی، آنچه را بیان میکند که از او انتظار میرود به عنوان نوعی «رسانه» بیان کند. در این معنا، هنر باستان صرفاً سفینهای برای بیان آنچیزی است که *باید* بیان شود، خواه آنچه بیان میشود مذهب باشد (در مورد یونان باستان)، خواه خرد ریشسفیدان (برای مثال در مورد خطرات پل باریک) و یا تحکیم اخلاقیات.

به همین منول، ابراز پسامدرنی از ابراز اکسپرسیونیستی متفاوت خواهد بود. اکسپرسیونیسم در درون خود تجربهطلبی خاصی را جاسازی کرده است که منشا خلاقیت یا سوژهی هنری قلمداد میشود. اما در مورد ابراز پسامدرنی مسئله بیش از تجربه، چیزی است که به طبع، حالت، یا دقیقتر «ملکه»[41] موسوم است[42]. به

[41] Disposition

این واژه اغلب به طبع، خصلت یا حالت ترجمه شده است، در حالی که در فلسفهی ارسطو برای مدتها به ملکه موسوم است.

عبارت دیگر، ابراز پسامدرنی ابراز خود به مثابهی سوژهی ابرازکننده است. خود در این صورتبندی متشکل است از تاریخ سوژه (گذشتهی فرد) و بدن وی. از این منظر، خود در بُعدی روانتنشناختی شکل میگیرد، بُعدی که طی آن تمایل ما به نگهداری از جسد پیشینیانمان به شیوهای آیندهنگر (گویی در برنامهریزی برای جسد خودمان) بروز پیدا میکند و سنگ قبر تبدیل به اثری میشود که از خود باقی میگذاریم.

ارادهی هنرمند در چنین مرحلهای است که قابل تحلیل میشود: ارادهی خود به نامیرا کردنش در زمان. همانطور که گفتیم ما *ترویج* این میل را به پدیدهی موسوم به جهانیسازی یا به عبارتی دقیقتر، گسترش ارتباطات مربوط میدانیم. اهمیت این نکته در اینجا صرفاً در ادعا بر این امر است که این «ابراز خود» هستیشناختی وجهی از ارادهی عصر است که ارادهی هنرمند با آن همنوا شده است. بنابراین، در این بخش از تحلیل باید به اثر بازگردیم و «ملکههای» حول شکلگیری خود را، با سرنخهایی که خود اثر و نیز از مشاهدهی هنرمند بیرون کشیدهایم، شناسایی کنیم.

از دوغابگیری تا گلکاری

همانطور که گفتیم، دوغاب گرفتن و نقش دادنِ تعمیرات خانهها با گِلها و گچهای رنگی رسمی است مربوط به «خانهتکانی» در ایران، که در مناطق مختلف دارای تفاوت است، اما چند نکته مهم در این مراسم آیینی خانه تکانی برای گِلکاری و دوغابزدنِ دیوارها مشترک است:

1. این کار مختص به **زنان** است. پیش از آغاز بهار زنان بر اساسِ رسومی که از نسلهای پیش به آنها رسیده شروع به خانهتکانی و سپس تمیزکردن دیوارها با گلکاری و دوغابزنی میکنند.
2. تمامِ مواد بکار رفته در گلکاری و دوغابزنی از جمله خورد کردنِ سنگِ گچ، ورزآوری گِل و ساختن و ترکیب کردن ملات توسط زنان صورت میگرفته است. همین امر هم سبب میشود که بر اساس مصالح موجود در هر منطقهای رنگهایِ متفاوت مانند قرمز، آبی، سبز و غیره در گلکاری و دوغآبزنی استفاده شود.
3. گلکاری و دوغابزنی بیواسطه توسط دست انجام میگرفته است (در جاهای بلند دیوار از جارو نیز استفاده میشود). البته به دلیل زبر بودنِ دیوارها کهنه پارچهای را در دوغآب میخیساندند و آن را به دیوار میکشیدند. البته برای دقت بیشتر غالباً از دستها استفاده میبردند.

[42] شاید بهتر بود در اینجا میگفتیم به «هویت» موسوم است، اما این واژه از یک سو، بیش از آنکه روشنگر باشد، مسئلهساز است، و از سوی دیگر، واژهای دولتی و با اوراق هویتی، کارت شناسایی و غیره همداستان است تا سوبژکتیوتهی انسانیت و روح و جان.

4. گلکاری و دوغابزنی دیوارها دارای دو رنگ متفاوت بوده است، رنگی که همیشه سفید و مایل به سفید؛ و رنگ دیگری غیر از سفید و رنگی که بنا بر مصالح و سنگ معادنِ بومی از آبی، قهوه‌ای، سرخ و ... متفاوت بوده است.
5. در حینِ گلکاری و دوغابزنی زنان اشعاری را میخواندهاند. این اشعار در مناطق مختلف متفاوت بوده است، اکثر این اشعار، اشعارِ کار بودهاند به عنوان مثال در استانهای شمالی اشعارِ نشاکاری و غیره را در هنگامِ دوغابزنی میخواندند.
6. دوغآبزنی بر دیوار از این نظر که پیش از عید صورت میگیرد و به نوعی در عید که مهمانان زیادی به خانه میآید، نوعی نشان دادنِ سلیقهٔ زن، نوعی «بزک کردن» و نشانی از هنرمندی و «کدبانوگری» زن بوده است.
7. مهمترین مؤلفهای که میتواند تمام رموز و نکات پنهانی این آداب و رسوم را برای ما آشکار سازد، در دست داشتنِ ترانهها و اشعاری است که زنان در حال انجام کار میخواندند. این ترانهها به شکلی هیجانانگیز تمامِ ذهنیتهایِ زنان در حالِ سفید کردن و گلکاری دیوار را برای ما هویدا و نمایان میکنند. اینکه در آن لحظه به چه فکر میکنند، امیال و آرزوهای آنها کدام است و مخصوصاً این بخش که حس آنها در حین انجام کار چیست؟ حس به نوعی محرکه نیز هست، به نوعی روحبخش و تأثیربخش در کار در مراحل پیش، حین و پس از آماده شدن کار است.
8. این سوال نیز مهم است که زنان در حینِ کار درگیر با چه حکایات و چه موضوعاتی هستند که بصورت شعر با خود زمزمه میکنند؟ با نگاه به این اشعار علاوه بر آرزوها، درگیریها، و ناکامیهای زنان در مواجهه با زندگی که امور روزمرهای هستند که با آنها درگیرند، بخشهای دیگری از این اشعار فراتر از این امور روزمره با امور رمزگون و حکایتهای اسطورهای سروکار دارند. امری که مطمئناً شاخصهٔ شعر و سرودن شعر است که بنا بر بالهایِ خیالینی که به ذهن میدهد، لابد فراتر از امور روزمره میرود و اینکه این حکایتهای شعری برملاکنندهی ناخودآگاه زنانِ در حال کار و سرودن و خواندن است.

در اینجا باید به یک نکته مهم از ویژگی های این اشعار اشاره کرد و آن این است که این اشعار فیالبداهه بود و در-وضعیت رخ میداده و از این رو که در خلوتهایی نظیر خواباندن کودک – اکثراً به شکل تمنایی و غمانگیز مانند لالاییها – و گلکاری و دوغابزنی درون خانه – موضوعاتی وسیعتر از نظر امیدواری و شوق به آمدن عید – شکل میگرفته برای فراگیر شدن در کارهای دسته جمعی زنان مانند کار در مزارع و جمعآوری پیله یا هر نوع کار جمعی مرتبط با زنان در اقلیمهای مناطق به

صورت دیالوگوار و نوبتی خوانده میشده است. در این باره اکنون نیز میتوان در مراسمِ نشاء برنج همین جمعخوانی را مشاهده نمود.[43]

داستانها و حکایات

نمایش های سنتی شیراز از ابتدا به نام «صورتزنی» بعد از آن «تختحوضی» و سرانجام «سیاهبازی» معروف شدند و فاقد متن مکتوب بودند و موضوع نمایشها مسائل روز بوده است. این نمایشها بیشتر در مراسم عروسی، ختنهسوران، زایمان، اعیاد و جشنها، بالاخص جشن حضرت ولی عصر (ع) اجرا میشده است (بنگرید به شکل3 در پلاتها). خلاصهی روایت داستان چیزی شبیه این است:

[43] به یاد دارم مادربزرگم شعری میخواند راجع به یک وانت که در «هراز» واژگون شد و مساعبی که رانندهاش کشید و غیره. به یاد ندارم که راننده در آن شعر زنده میماند و چه، اما بعدها که به زادگاه مادربزرگم رفتم، از روی پلی رد شدیم و پدرم میگفت این پل چندین بار شاهد حادثه بوده است و داستان مادربزرگم را به یاد آورد. رابطهی تجربه و شعر چیزی است که همواره محل مباحثهای فلسفه بوده است چنانچه تجربیدن به مثابهی فلسفیدن است و شعر از این فلسفیدن تراوش میکند، فرایندی که دعوت به تجربه میکند. گویی این انحراف مدرن به ارزش نهادن «تجربه کردن» برای خلق هنری، پژواکی از تجربهی پدیدارشناختی برای دستیابی به سوژههای ناب شاعرانگی است. در بحث دربارهی «ابراز» به مثابهی ارادهی هنری، اشاره کردیم که هنر همواره به هدف ابراز **خود** سوژه نبوده است، بل دست کم در مثالی که در اینجا آوردهایم، گویی حکایتی بوده است برای بر حذر داشتن از خطر پل.

کی به حجله کی به حجله شازده دوماد با زنش کی بگرده دوره حجله خواهر کوچیگ ترش

***

جینگ جینگ ساز بیارو از بالی شیراز بیار سوریا گویید مبارک بادا ایشالا مبارک بادا

***

آقوی سبا جووووونه صبا از ما به چند از ما به یک

یک ماه تیز کنم ریز کنم پیش بیبیم ببرم او نخوره من چه کار کنم

***

دخترک بیرون میآید تا هوایی تازه کند و میخواند:

به به چه هوای خوبی، چه جای خوبی، آدمو حالی به حالی می کنه

***

ناگهان ورورهجادو وارد می شود و او را می بیند، وروره دخترک را جادو می کند و با خود میبرد. بابا، قلیخان را از ماجرا با خبر میکند:

کجایی که روح انگیز بالا را بردند!

***

قلیخان به دنبال دخترک غول دوشاخ و سهشاخ و چهارشاخ و دو-رو-و-دو-رنگ را از بین میبرد و با ورورهجادو روبرو میشود. اما او تنها با خنداندن از بین میرود، قلی خان، قولک و شیشهباز را میآورد تا وروره را بخندانند. وروره میخندد و دخترک با قلیخان عقد میکند. وسایل جشن فراهم میشود و بین اثاثیه یک لنگه اورسی (کفش) میآورند و وعده و وعید بعد را میدهند و ...

گِل به مثابهی ابزار

گفتیم که در پسزمینهی نقاشی به جای آستر، از گِل استفاده شده است و این گل گویی به مانند دوغابکاری دیوارها، با بوم به مثابهی دیوار رفتار میکند. جاسازی دیوار در بوم در شکل پرسپکتیوی نقاشی نیز ظهور میکند، چنانچه فضای چشمی سمت راست – و همینطور اگر فضای سیاهرنگ سمت چپ را نیز فضای چشمی در نظر بگیریم، گرچه ما بیشتر تمایل داریم این بخش را لختی از

موهای فیگور تصور کنیم – به مانند دیوار خاصیتی تخت و مسطح بروز میدهد: همانطور که گفتیم، گویی فیگور در برابر دیوار قرار گرفته است.

پیشنهاد ما برای دلیل تکرار این موتیف دیوار هم در شکل چشمی و هم در شکل محتوایی تا حدودی به خاطر گلکاری پسزمینهی کار است. شکل ابزاری گِل (دقیقاً به مانند دوغابکاری) هنرمند را وادار میکند با دست گِل را روی بوم «بکشد»، امری که در سطح تفسیری *مُدوس اپراندی* عمل میکند. در این حین نقاش روبروی بوم مینشیند: فرم نشستن احتمالاً به صورت دوزانو بوده و بوم نه روی پایه، بلکه با تکیه به دیوار ثابت نگه داشته میشده است.

این صورتبندی ساختارگرایانه در نابترین شکل خود در مادهگرایی مارکسی ظهور میکند. مارکس در *ایدئولوژی آلمانی* مینویسد: «مراحل مختلف توسعهی تقسیم کار صرفاً اشکال مختلف مالکیت هستند، به عبارتی، مرحلهی کنونی در تقسیم کار روابط افراد با یکدیگر را در ارجاع با مواد، ابزارها، و محصول کار تعیین میکند.» (1998, p. 38)

این امر به سادگی از طریق مشاهدهی تجربی تایید میشود (بنگرید به بخش روششناختی همین جستار، و نیز باید اعتراف کنیم که دانش اولیهی ما از حدود شکل نشستن هنرمند منجر به کشف نکات بعدی شده است)، اما نکتهی اساسیتر تاثیر آن روی پرسپکتیو نقاشی است که بدون دانش در مورد شکل نشستن عملاً آنچنان محسوس نمیبود. نظر دوبارهای به نقاشی مشخص میکند که نقطهی پرسپکتیوی (البته نقاشی مشخصاً فاقد پرسپکتیو خطی است، با این حال در اینجا منظور ما «نقطهی نظر» خود نقاش است که به صورت تجربی به عنوان خطکش پرسپکتیوی عمل میکند) در خارج از صفحه و پایین بوم قرار میگیرد و نقطهی مقابل آن درون و بالای صفحه قرار میگیرد.

شاهد این ادعا در کژدیسی حاصل از تماشای نقاشی به صورت مستقیم است: اگر نقاشی را از روبرو نظاره کنیم، فرم فک پایینی دچار کژدیسی خفیفی میشود، گویی فک در امتداد چانه بیش از حد رشد کرده باشد. به علاوه، سایهی زیر فک پایینی فرم انحنای زیر فک را به صورتی نقاشانه مشخص میکند که این حد عملاً، دوباره، زاویهی دید از پایین را تایید میکند. (چنین شکل پرسپکتیوی را میتوان در دیگر نقاشیهای مجموعهی *هستن به سوی مرگ* نیز مشاهده کرد، برای نمونه بنگرید به نقاشی شماره 4، لت چپ، تصویر شمارهی 9 در این جستار، که در آن چانه به صورت اغراقآمیزی از پیشانی کوچکتر کشیده شده است).

زمان و انتظار معشوق

اما آیا کژدیسی شکل بادامی چشم و بینی برشخورده و لبان ذوبشده، به عبارتی شکل کژدیسیشدهی چهره در پس خط مورب فرضی از پیشانی تا چانه، واقعاً همانطور که تصور میکردیم میتواند به این معنا باشد که هنرمند خود را به مثابهی شخصیت دو-رو-و-دو-رنگ در داستان پهلوان کچل میبیند؟ در این نقطه به نظر میرسد که این مسئله دست کم مشکوک است.

اگر دوباره به ماهیت ابزاری گِل در این ساختار بازگردیم، و رابطهی هنرمند با بوم را به مثابهی رابطهی زن با دیوار در رسم دوغابزنی مقایسه کنیم، ورودمان به روایتها و حکایات ممکن میشود. گفتیم زنان در حین دوغاب زدن به دیوار، از اشعار خاصی استفاده میکنند که نمونهای از آن را پیشتر آوردیم. حال رابطهای که شعرخوانی را ممکن میکند، در این نقطه تنهایی فرد در رویارویی با دیوار/بوم است.

در تمامی این اشعار میتوان شکل فراق، غم، غصه و حتی از-دست-رفتگی و انتظار را مشاهده کرد. به علاوه، شکل خواندن اشعار گویی همیشه به عنوان یک اصل سوگوارانه و اندوهوار بوده است، و این اندوه نه اندوه انسانی بدون جنسیت، که کاملاً زنانه، خواه در رنج مادر، خواه در فراق معشوق، متبلور میشود. برای مثال، در قصهی پهلوان کچل، دخترک در انتظار پهلوان است، که در نهایت درمییابیم که معشوق وی بوده است.

از این نقطه به بعد تامل بر سر اینکه آیا خوانش اولیهی ما، به عبارتی اینکه فیگور همان شخصیت دو-رو-و-دو-رنگ است، بیهوده به نظر میرسد. خوانش جدید ما هنرمند را «در انتظار» تشخیص میدهد و پرتره-از-خود را به مثابهی ابرازی از این روانشناسی هنرمند. پس در جایگزاری نهایی، شخصیت همزادپنداریشده در روایتها و داستانها تغییر نمیکند، بلکه به همان شکل سنتی، همزادپنداری با دختری است که قرار است به معشوق خود برسد.

نکتهی دیگر اینکه، با کمک گرفتن از بیانیهی اثر (بنگرید به ضمیمه) خشکسالی نیز رابطهی دیگری بین فرد با طبیعت را مشخص میکند. ایران همواره کشوری خشک و کمآب بوده است. طبیعت در رنگهای گرم و خشک استفادهشده در نقاشی به صورت امتدادی از بدن نقاش ظهور میکنند. در اینجا نیز میتوان به رابطهی روانتنشناختی میان فضای چشمی و فضای جسمانی بازگشت و دوباره به پسزمینهی اثر توجه کرد. در این نقطه میتوان دید که چگونه فضای خالی که پیشتر به *دیوار*

تفسیر شده بود، به امتدادی از بدن تبدیل میشود که در ملکهی هنرمند تجلی مییابد، ملکهای که خشکی طبیعت را به مثابهی ادامهی بدن میگیرد.

شمایلشناسی و تفسیر شمایل نگاری[44]

حال باید در سطح تحلیلی نهایی، اثر را در بستر هنری خود قرار دهیم و از ارادهی هنری بپرسیم. به بیان دیگر این مسئله چیست که اثر هنری در پی حل آن است؟ ما کار تحلیلی خود را با این فرض آغاز کردیم که اثر «ابراز خود» هنرمند است و ابراز را به مثابهی مسئلهی هنری یا ارادهی هنری مورد کنکاش قرار دادیم. در این راه از مُدوس اُپراندی یا شیوهی تولید اثر کمک گرفتیم. اما همچنان سویهی دوم، یا اُپوس اُپراتوم باقی مانده است: چگونه این ابراز در بستر تاریخی هنر معنا مییابد؟

ما تا به اینجا توانستیم ابراز پسامدرن را از ابراز اکسپرسیونیستی متمایز کنیم. اما ابراز پسامدرن میتواند به صورت هنر عامهپسند نیز نمود یابد. حال مسئلهی جدیدی برای حل شدن به وجود میآید: مشخصاً آثار الهام زارع در دستهی هنر عامهپسند قرار نمیگیرند و حتی تلاشی جدی برای دوری از عامه پسندی را به نمایش میگذارند، تا جایی که تفسیر اثر را دچار اخلال میکنند و گویی از مخاطب میخواهند که «مرا نفهم».

ابراز خود در این مرحله به ابرازی تمایزبخش دگردیسی میکند که فارق از معانی موجود در سطوح تحلیل پیشین، تلاشش تاکید بر وجوه افتراق با هنر عامهپسند – یا هر آنچه که در رسانههای عمومی در معرض دید قرار میگیرد – است. یک سنت دیرپای در به دست آوردن اعتبار در آثار هنری، ارجاع درون-گفتمانی به دیگر آثار هنری است. اما آثار الهام زارع به وضوح نمیخواهد در این جرگه قرار بگیرد. تکنیکهایی که هنرمند برای خلق اثر به کار میگیرد دقیقاً تمردی است از تکنیکهای مرسوم.

ما تا به اینجا توانستیم تمام آنچه را در اثر مشاهده کردیم، تفسیر کنیم، به جز کژدیسی بالای خط مورب از پیشانی تا چانه. معلوم شد تلاش اولیهی ما برای تفسیر این کژدیسی با دیگر شواهد همخوانی ندارد، اما تا به اینجا نیز تفسیر جایگزینی برای آن ارائه نکردیم. دلیل این کار عدم ارائهی

[44] پانفسکی این دو واژهی شمایلشناسی و شمایلنگاری را به گونهای قابل معاوضه استفاده میکند.

تفسیر جایگزین این است که به نظر ما این کژدیسی کلید حل مسئلهی نهایی و تدقیق پنداشت «ابراز خود» است که از ابتدا به مثابهی معنای نقاشی شماره 1 مطرح شد.

سوال اینجاست که این کژدیسی چه چیز را نشان میدهد؟ آیا نمیتوان آن را به سادگی در سطحی روانتنشناختی به عدم رضایت از بدن، به ویژه در بینی، تفسیر کرد که امری فراگیر در میان زنان ایرانی است؟ بگذارید ارادهی هنرمند را در این لحظه به همین سادگی تصور کنیم. راهبرد سادهای که هنر عامهپسند برای این «عدم رضایت از بدن» ارائه میکند شاید باید چیزی باشد شبیه به «چسب روی بینی» که دقیقاً با زیباشناسی عامیانهی «چسب» نیز همخوانی دارد. اما راهبرد نقاشی شمارهی 1 از نوع دیگری است: چسبی وجود ندارد، صرفاً همه چیز در پس این دلخوری که به شکل بینی متجسم شده است، دچار کژدیسی میشود.

در صورتبندی نهایی، «ابراز خود» در نقاشی شمارهی 1، از یک سو برای متمایز کردن خود از ابراز اکسپرسیونیستی به تجربیات و ملکههای خاص هنرمند (خاک، گل، خشکی، اشعاری نظیر پهلوان کچل و غیره) متوسل میشود، و از سوی دیگر به ارائهی پاسخی متفاوت از هنر عامهپسند به مسئلهای یکسان (عدم رضایت از بدن).

مجموعه نقاشیهای الهام زارع، با عنوان «هستن به سوی مرگ» مجموعهای از پرترههای این هنرمند است. وی بدون نامگذاری پرترهها، صرفاً آنها را شماره زده است: 1، 2، 3، ... 12؛ و گویی داروینیسمی را در جهان شخصیاش دنبال میکند، جهانی که در نوع بنیادین خود جهانی است اولیه و بدور از تظاهرات جهان اجتماعی/نمادین حول آن. در تمامی این قابها اصل به چنگ کشیدن «لحظهی هنرمند» بوده است، بدون اینکه این لحظه، در لحظهی معاصر (به معنای تاریخی آن) تثبیت شده باشد.

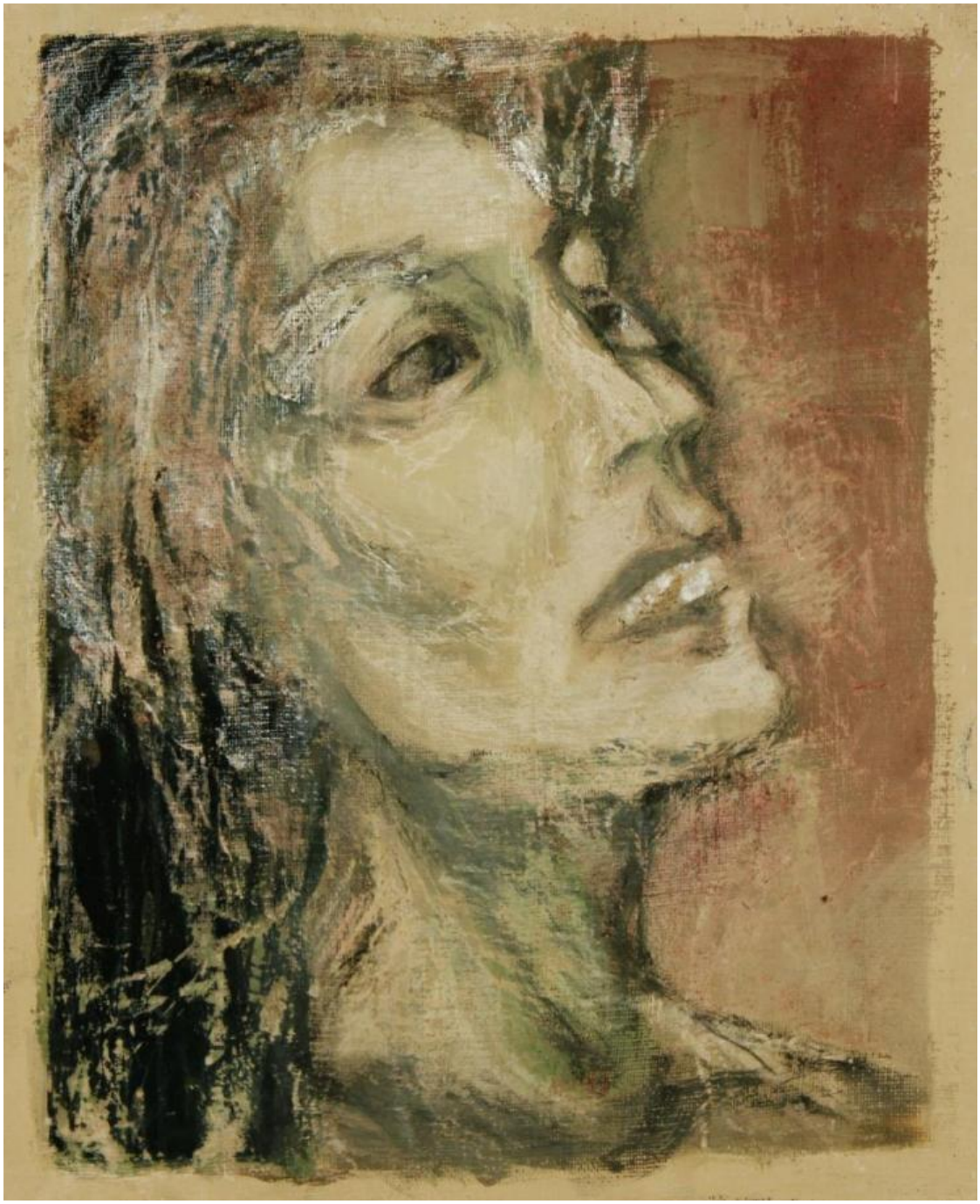
تمام این گریز از نماد، نشانه و حتی تشبیههای سادهای چون پایبندی به مدل، به سادگی عمیقی گواه میدهند که در تکنیک، موضوع و حتی نامگذاری، رعایت شده است و همه چیز، حتی مفهوم زمان را دچار شکست و نهایتاً مفهوم پردازی دوباره میکند. زمان دیگر نه خدایی چون کرونوس، که به پدری تبدیل میشود که شاید صرفاً نامش کرونوس باشد، و ساعتش نه به سرعت حرکت ماده، بل به حرکت عواطف وابسته شده است. از همین رو تغییر و حرکت نه در سطح که در عمق (سایهگذاری، رنگگذاری، آسترها، و ...) اتفاق میافتد.

ضمیمه ها

بیانیه ی نمایشگاه «هستن به سوی مرگ»

«برای خودم مکانی داشتم و گاهی به وضوحِ آن پناه میبردم، مکانی به کودکی که قابهایِ پر از تلألو داشت. اما در سالهای نزدیک، خشکسالی جای جایِ آن را به «دِهــخرابه» تبدیل نمود که انگار تمامِ آن فروغ همچون گِلِ ناپخته روی تپه خمیر شده باشد. در مکانِ روحم نیز چنین بود. نه اینکه دو مکان باشد؛ «دِهـخرابه» نمودِ مکانِ درونم بود. هنگام نقش زدنِ این ویرانی در مکانِ درونم که چیزی نبود جز اینکه در ترس آگاهیِ مرگ «به هیچکس و هیچ جا بجز خودیترین خود خودم فکر نمیکردم..و اضطرابی از درک مرگ در هستی بیزمانم احساس میکردم» اما در «دهـخرابه» چیز دیگری بود که بُعد میگرفت، خاطرهٔ «آن آمیختگیِ عطرِ برنجهای درو شده در تابستان با بادهایِ شمالی که بسوی شیراز میآمدند». روستا در وضوحِ کودکی در ذهنم مانند شکوفاییِ عمیقی بود که در نقاشیهایِ واقعگرایِ طبیعتی که با مدادرنگی کشیدهام ثبت شده بود. آن وضوح چیزی بود که بواسطهٔ باران یا ایمانِ کودکی ساخته شده بود، معجزهای غیرقابل دسترس در دژی محصور. ولی در پناهِ وضوح، اکنون نیز از آن چیزها ردّی در خشکسالی میدیدم؛ ردّی از هستن در مرگ که به نظرم نه چیزی معدوم بلکه نوع دیگری از هستی بود. نقشِ این ویرانیِ و گسیختگی در خشکسالی هنگامی به تصویر در میآمد جدایِ مفهومی که از مرگ داشت خود انگار در بطنی از هنر پوده میشد در بطنی از خاطرهٔ چهرههایی که در تپش مرگ جاویدان بودند. صورتهایی فراتر رفته از ناامیدی یا مرگ. این، همان لحظهای به دیدم نشست که در صله رحم؛ میزبان دست تک تکمان را بوسید. میزبان نشسته در چهرهای که جدای تأثیر خشکسالی، هنوز پُر بار از ایمان و رأفت بود. اینها همه چیزهایی بود که میخواستم توی این دریچههایِ ساخته شده از خاک و نفت و گونی ردی از آنها باشد. عطر برنجهایِ دهـ خرابه، و وضوحِ من سرگردانِ ایمان در بادهایی که گاه از کودکی بر دیدهام میپیچد.»

پلاتها



شکل *11393*- نقاشی شماره *1*، از مجموعه «هستن به سوی مرگ»، پرتره از خود، اثر الهام زارع

شکل 2 - نقاشی شماره 4، لت چپ، از مجموعه «هستن به سوی مرگ»، پرترهی زن، اثر الهام زارع، 1393

شکل 3 - دورو و دورنگ

منابع

Bourdieu, P. (1989). Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*, 14-25.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. J. (1992). *An Invitation to Reflexive Sociology.* Cambridge: Polity Press.

Cassirer, E. (2013). *The Warburg Years (1919–1933) : Essays on Language, Art, Myth, and Technology.* (S. Lofts, & A. Calcagno, Trans.) New Haven and London: Yale University Press.

de Saussure, F. (1959). *Course in General Linguistics.* (H. Saussy, P. Meisel, Eds., & W. Baskin, Trans.) New York, West Sussex: Columbia University Press.

Husserl, E. (1960). *Cartesian Meditations: An Introduction to Phenomenology.* (D. Cairns, Trans.) Dordrecht: Springer-Science+Business Media, B.V.

Kalibansky, R., Panofsky, E., & Saxl, F. (1979). *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art.* Nendeln/Liectenstein: Kraus Reprint.

Marx, K., & Engels, F. (1998). *The German Ideology, Including Theses on Feuerbach and Introduction to the Critique of Political Economy.* New York: Prometheus Books.

Panofsky, E. (1925). Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 18*, 129-61.

Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology.* Oxford: Oxford University Press.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History.* Garden City, N. Y.: Doubleday Anchor Books.

Panofsky, E. (1968). *Idea: A Concept in Art Theory.* (J. J. Peake, Trans.) New York: Harper & Row.

Panofsky, E. (1981). The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, 17-33.

Panofsky, E. (1995). Style and Medium in the Motion Pictures. In E. Panofsky, & I. Lavin (Ed.), *Three Essays on Style* (pp. 91-128). Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press.

Panofsky, E. (2008). On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art. (K. Lorenz, & J. Elsner, Eds.) *Critical Inquiry*, 43-71.

Rosenberg, J. F. (2005). *Accessing Kant: A Relaxed Introduction to the Critique of Pure Reason.* Oxford: Clarendon Press.

پانفسکی, ا. (1396). *پرسپکتیو به مثابهی فرم نمادین.* (س. رضانژاد, مترجم) تهران: علمی و فرهنگی.

پانوفسکی, ا. (1395). *معنا در هنرهای تجسمی.* (ن. اخواناقدم, مترجم) تهران: نشر چشمه.

نیچه, ف. (1352). *چنین گفت زرتشت.* تهران: آگاه.

بررسی زیبایی شناسی انسان در مواجهه با آثار اصلی و جعلی نقاشی

صهباء حسینی نیا[۴۵]

سؤال ها:

۱- واژه اصیل در آثار نقاشی به چه معنا است؟

۲- اثر هنری اصیل در نقاشی از نظر ویژگیهای ارزش هنری چه تفاوتی با اثر غیراصیل(جعلی) دارد؟

۳- زیباییشناسی در آثار نقاشی به چه معنا است و در مورد نگرش و احساس مخاطب به اثر جعلی چگونه معنی میشود؟

۴- دلایل گرایش به جعل در آثار نقاشی چیست؟

۵-آیا غیراصیل(جعلی) بودن یک اثر نقاشی میتواند روی احساس مخاطب به آن اثر تأثیر منفی میگذارد؟ چگونه

۶-آیا وجود آثار غیراصیل(جعلی) در بازار هنری نقاشی باعث پررنگ شدن و مشهور شدن اثر اصیل میشود؟ چگونه

۷- چرا غیراصیل(جعلی) بودن برخی آثار هنری نقاشی، بعد از فروش مشخص میشود؟

۸- با چه راهکارهایی میتوان از اقدام به جعل در آثار هنری نقاشی جلوگیری کرد؟

[45] دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی/ دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

ـ محسن قانونی- مرمت گر آثار نقاشی

- متولد سال 1364 در قم، فارغ التحصیل کارشناسی ارشد مرمت آثار تاریخی، دانشکده مرمت، دانشگاه هنر تهران و کارشناسی مرمت آثار تاریخی، دانشگاه هنر اصفهان. از سوابق کاری و حرفه¬ای ایشان می¬توان به معاونت پژوهشی مرکز علمی و کاربردی میراث فرهنگی استان قم و مدیریت گروه هنر مرکز علمی و کاربردی میراث فرهنگی استان قم و مدیریت گروه هنرهای تجسمی مرکز فرهنگ و هنر استان قم و مدرس دانشگاه¬های تهران و قم از سال 1389 تا به امروز (دانشگاه علم و فرهنگ تهران، دانشگاه میراث ایرانیان تهران، مرکز جامع علمی و کاربردی میراث فرهنگی استان قم و مرکز علمی و کابردی فرهنگ و هنر استان قم)، مشاور و مجری پروژه¬های بافت، حفاظت و مرمت ابنیه و آثار تاریخی میراث فرهنگی استان قم، مشاور مدیریت فرهنگی آستان مقدس حضرت فاطمه معصومه در حوزه فرهنگی و هنری، تألیف کتاب زیباشناخت مرمت نقاشی با همکاری دکتر مهدی حسینی و دکتر حمید فرهمند بروجنی، انتشارات گلدسته و انتشارات کتابخانه مجلس شورای اسلامی و هم¬چنین چاپ مقالات متعدد در نشریه¬ها و مجلات معتبر هنری داخلی و خارجی در کنار دریافت جوایز و فعالیت¬های پژوهشی، فرهنگی و ¬هنری دیگر نیز در کارنامه فعالیت¬های ایشان جای دارد.

جمع بندی صحبت های ایشان به سؤالات مصاحبه به شرح زیر است :

- واژه اصیل را از دو وجه می¬توان بررسی کرد؛ در مباحث اصالت¬سنجی و آثار تاریخی، دو کلمه وجود دارد، که با هم تفاوت دارند. یکی کلمه اوتنتیسیتی و دیگری اورجینالیتی است. اولی ماهیت اعتباری دارد؛ و دومی ماهیت فیزیکی و مادی یک شیء است. برای مثال در مرمت آثار، زمانی که گفته می شود: نقطه الف و ب از اثر اصل است؛ به اورجینالیتی اشاره دارد؛ و زمانی که بحث اصالت مطرح می شود، تعریف آن به اوتنتیسیتی برمی گردد. درمورد اصالت اثر هنری اگر بعد مادی مورد توجه است، به اورجینالیتی مربوط می شود؛ که به مواد و متریال به¬کار رفته در اثر برمی¬گردد؛ و اگر وجه اعتباری اثر مورد بررسی باشد، اوتنتیسیتی مورد توجه است. بحث اعتباری اثر مبحث پیچیده و تخصصی می¬باشد؛ لذا به اختصار می¬توان گفت، یک¬پارچگی اثر هنری، یونیک و تک بودن اثر هنری، شاهکار اثر هنری بودن و هنرمند شاخصی در دوره مشخصی از تاریخ هنر بودن مورد نظر است. در مورد مسئله یونیک بودن، در هنر پست¬مدرن، جریان بسیار متفاوت از هنر مدرن و قبل از آن می¬باشد؛ برای مثال در صنعت چاپ یونیک بودن به طرز متفاوتی مطرح می¬شود و مسئله اوتنتیسیتی در این¬جا دارای اهمیت است. به دلیل تکثیر متعدد از یک اثر، مسئله اورجینالیتی و مواد و متریال مطرح نیست؛ بلکه وجه اعتباری اثر که هنرمند خالق اثر، به آن می¬بخشد، مورد توجه است؛ و زمانی که این تکثیر با نظارت و آگاهی هنرمند انجام می¬شود، آثار چاپ شده مجدد هم دارای ویژگی اعتبار و اوتنتیسیتی می¬باشند.

- لسینگ در کتاب خود، اثر اصیل را از 5 منظر با اثر غیر اصیل مورد بررسی و مقایسه قرار می دهد؛ تنها تفاوتی که اثر اصیل در بهترین حالت جعل شدن، با اثر جعلی دارد، خصوصیات مکتبی است. اثر جعلی فاقد ویژگی خصوصیات مکتبی است؛ یعنی در یک زمان خاص، در یک مکان خاص و توسط یک هنرمند شناخته¬شده خاص خلق نشده¬اند. برای مثال اثر ورمیر که پیش¬تر درمورد آن بحث شد، زمانی ارزش و اعتبار دارد، که در بستر نقاشی¬های سده هفدهم میلادی هلند بررسی شود؛ زمانی که ورمیر به سده بیستم منتقل شود، آثارش دیگر معنا و مفهومی

نخواهند داشت؛ زیرا دنیای هنر در هر برهه ای از زمان و تاریخ مخاطبی متفاوت دارد؛ که خواهان اثری هنری در همان زمان است. اثر وان میگرن که جعل شده به اثر ورمیر بود، خصوصیات مکتبی را نداشت؛ زیرا در زمان خاص یعنی سده هفدهم میلادی و در مکان خاص یعنی هلند و توسط هنرمند خاص یعنی ورمیر خلق نشده بود؛ تا بتواند شاهکار هنری باشد.

- تأثیر منفی اثر جعلی را بر روی مخاطب می¬توان از ابعاد مختلفی بررسی نمود. از جمله این ابعاد، بعد فلسفی و بعد روان شناسی است. مخاطب ارزش¬هایی را به اثر اصیل می¬دهد، که زیرمجموعه ویژگی اعتباری اثر می باشد. اثر جعلی فاقد این ارزش¬ها می¬باشد. یک اثر جعلی در نگاه اول شاید ارزش¬های زیبایی¬شناختی کمی نداشته باشد؛ اما فاقد ویژگی تاریخی است. وقتی مخاطب به جعلی بودن اثر علم پیدا می¬کند؛ و پایه¬های ارزش اعتباری می¬شکند؛ این تأثیر منفی روی ارزش¬های دیگر هم مؤثر می¬شود؛ و در نتیجه ارزش¬های زیبایی¬شناسی هم در نگاهش کم¬ارزش می¬شوند. از منظر علم روان¬شناسی پایه¬های ارزشی که در ذهن مخاطب برای ارزش¬گذاری به اثر هنری تعریف می¬شوند، با علم او به جعل بودن اثر، ازبین می¬روند؛ و بعد فلسفی دریچه نگاه و نوع نگرش انسان به سوژه است، که در هر فرد می¬تواند، متفاوت باشد .

- مهم¬ترین وجه تمایل به جعل بحث اقتصادی است؛ و اغلب تا نفع مالی وجود نداشته باشد، تمایلی به جعل وجود ندارد؛ به جز مواردی در تاریخ هنر که جعل آثار هنری با اهداف دیگری انجام شده است. برای مثال وان میگرن هلندی که با خلق یک اثر نقاشی و جعل در انتساب آن به ورمیر، هدفی غیر از بحث مادی داشت؛ زیرا او می¬خواست بحث اعتباری یک اثر هنری را در جامعه هنری به چالش بکشد؛ با این تفکر که می¬تواند آثاری با ارزش و اعتبار هنری مثل آثار ورمیر خلق کند؛ درحالی که جامعه هنری اعتباری درحد ورمیر برای او قائل نمی¬شوند.

- آثار جعلی در بازار هنری می¬تواند موقعیت آثار اصیل را تحت تأثیر قرار دهد. بعضی آثار هنری در تاریخ هنر وجود داشته، که تا قبل از این¬که جعلی از آن¬ها ساخته نشده بود؛ به حد

زیادی شناخته شده نبودند. مواردی زیادی در این زمینه وجود داشته ¬است. آثاری که بعد از جعل شدن آن¬ها، نسخه اصلی بیشتر و پررنگ¬تر دیده شده است. برای مثال جعل آثار ورمیر توسط وان میگرن در بازار فروش و قیمت-های آثار ورمیر در هلند و هم¬چنین معرفی هنرمند به جامعه هنری تأثیر داشت؛ و هم¬چنین جعل آثار مودیلیانی توسط جاعلان باعث معرفی هرچه بیشتر آثار این هنرمند در کشور آمریکا شد. در بسیاری از موارد هم شهرت آثار هنری اصیل به حدی بوده است، که نیازی به معروفیت بیشتر نداشته است. از سوی دیگر وجود آثار جعلی در بازار باعث بی¬اعتمادی و بدبینی در خریدوفروش آثار بین بازار و مخاطب می¬شود. برای مثال افشین پرورش که در زمینه شناسایی و شفاف¬سازی آثار جعلی در هنر فعالیت دارد، بعد از شناسایی آثار جعلی منتسب به نقاش شیرازی، فروش آثار اصیل این هنرمند نیز با مشکل و کاهش قیمت مواجه شد؛ و هم¬چنین آثار اصیل آیدین آغداشلو که بعد از جعل شدن، کاهش قیمت زیادی در بازارهای هنری جهان از قبیل کریستیز و سات¬بیز داشته است.

- به دلیل عدم وجود کارشناسی دقیق نسبت به آثار هنری که برای فروش در حراجی¬ها و بازار هنری ارائه می¬شوند؛ جعلی بودن بسیاری از آثار بعد از فروش آن¬ها مشخص می¬شود. بنده و همکارانم که در زمینه اصالت سنجی آثار هنری فعالیت داریم؛ از معاون وزیر جناب آقای حسینی خواسته¬ایم، که به کارشناسی دقیق و علمی آثار در حراجی¬ها قبل از فروش توجه نمایند. مسئله فروش آثاری که بعد از فروش در حراجی¬ها جعلی بودن آن¬ها مشخص می¬شود، بحرانی است، که متأسفانه در بازار هنر ایران ریشه¬ دوانده است. از ساده¬ترین و اولین روش¬هایی که می¬توان آثار جعلی را تشخیص داد، قراردادن آثار زیر نورهای مختلف است. در اکثر شرایط برای شناسایی آثار جعلی تا 70 درصد می¬توان به روش بررسی فرسایش اثر و قدمت¬سنجی اثر توسط همین نورهای مخصوص، جعلی بودن اثر را تشخیص داد .

- برای جلوگیری از اقدام به جعل باید در کشور قانون¬گذاری صورت بگیرد؛ این تعریف قانون باید به شکلی باشد، که تیم¬های متخصص و مجرب برای نظارت و کنترل برای جلوگیری و مقابله با عمل جعل در آثار هنری، مشخص شوند؛ برای مثال در کانون فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان میراث فرهنگی، مجموعه-دارهای خصوصی، انجمن نقاشان و همه مارکت¬هایی که در این زمینه درحال فعالیت هستند. زمانی¬که نظارت علمی وجود داشته باشد؛ یعنی افرادی که مسئول نظارت هستند، توجیه علمی داشته باشند، که اثری بنا به چه دلایلی اصیل یا جعلی است. این¬طور نباشد که چون من می¬گویم یا چون من فلانی هستم؛ پس نظر من درست است. زمانی که این نظارت وجاهت قانونی و تفسیر درستی از اصالت داشته باشد، می¬تواند آمار جعل در آثار هنری را کم نماید .

_ دکتر میترا اعتضادی- مرمت گر آثار نقاشی

- دارای نشان درجه یک هنر در رشته مرمت از شورای ارزش¬یابی هنری-معادل درجه دکترا- و مدرک کارشناسی ارشد در رشته مرمت آثار تاریخی از دانشکده پردیس اصفهان-آموزش عالی، سال 1374 و مدرک کارشناسی دررشته مرمت آثار تاریخی ازدانشکده پردیس اصفهان- آموزش عالی، سال 1368. مدرس دانشگاه¬های (هنر تهران، دانشکده هنرهای زیبا، الزهراء و دانشگاه آزاد

اسلامی) و کارشناس مرکزتحقیقات مرمت آثار پژوهشکده مرمت سازمان میراث فرهنگی ازسال های 1369 تا 1374 (نا پیوسته) و اجرای پروژه¬های درمان و مرمت آثار تاریخی درخزانه¬های موسسه فرهنگی موزه¬های بنیاد مستضعفان از سال 1372 تا 1386 (پیوسته). ارائه و چاپ مقالات در همایش¬های مرمتی و سخنرانی¬های بین¬المللی نیز در کارنامه فعالیت¬های پژوهشی، فرهنگی و هنری ایشان می¬باشد.

جمع¬بندی صحبت¬های ایشان به سؤالات مصاحبه به¬شرح زیر است :

- اصالت به معنای سندیت داشتن، معتبر بودن و درست بودن است، درواقع شیء یا چیزی که دارای این ویژگی¬ها باشد، با اصالت خوانده می¬شود. حال این اشیاء می¬تواند آثار تاریخی، فرهنگی، هنری و غیره باشد.

- اثر غیراصیل و جعلی برخلاف اثر اصیل هیچ¬گاه در مجموعه آثار هنری جای نمی¬گیرد؛ و شاید مقایسه این دو اثر جایز نباشد. اثر جعلی یک حرکت ضدفرهنگی، مخرب فرهنگ و ضدهنری است. یک اثر هنری اصیل نماینده تکنولوژی و زیباشناسی عصر و دوره خودش است. هنرمند در عصر خود یک برگزیده اجتماعی است؛ و اثرش نماینده تفکر، اندیشه و خط فکری او می¬باشد؛ و به همین جهت این اثر هنری می¬تواند شاخص باشد. یک اثر جعلی فاقد این ویژگی¬ها است؛ و این نمایندگی را از هنرمند و جامعه ندارد؛ بلکه تنها با گرته¬برداری و کپی¬برداری از یک اثر اصیل از یک دوره تاریخی، با جعل و فریب نماینده فرهنگی، اجتماعی و تکنولوژی اثر اصیل باشد؛ تا خود را در دوره و تاریخی جای کند، که متعلق به آن نیست. تکنیک اجرا، نوع قلم¬زنی و تاش¬های رنگی، انتخاب رنگ¬ها و همه این عوامل در خدمت یک جعل هستند؛ و اثر جعلی از خود هیچ هویت مستقل و منحصربه¬فردی ندارد.

- مرمت آثار هنری نوعی مقوله درمانی و پزشک اثر هنری است؛ و ورود به حوزه زیبایی¬شناسی در این تخصص جایز نیست. یک اثر هنری ممکن است، بنابردلایلی از نظر علم زیبایی¬شناسی فاقد هرگونه معیار زیبایی¬شناسی باشد؛ ولی بنا به دلایلی وجودش در تاریخ و آثار هنری لازم است؛ و نباید تغییر کاربری و تغییر مفهوم دهد؛ و یا تخریب شود. در رشته مرمت هیچ¬گاه اصالت مطلق تلقی نمی¬شود. زمانی که یک مرمت¬گر آثار تاریخی، به یک اثر استحکام¬بخش اضافه می¬نماید، به نوعی اثر هنری را از اصالتش دور نموده است؛ اما با توجیه درمانی اثر هنری. در این جریان، مفهوم اصالت و حفظ آن به نوعی تحت شعاع قرار می¬گیرد؛ اما این حرکت در مرمت، به معنای جعل کردن نیست؛ بلکه درخدمت درمان و حفظ اثر از نابودی است. به¬طور کلی زیبایی¬شناسی فرمولی معین ندارد؛ و مفهومی نسبی است؛ همه با توجه به یک فرمول معین عمل نمی¬کنند. دلایل زیبایی نسبت به دریچه نگاه هرفرد متفاوت است؛ و با نوع تفکر، بینش و نگرش او، به طور کامل شخصی تعریف می¬شود. هر اثر هنری نماینده یک اتفاق است و بی¬نهایت ارزش¬مند.

- در بعضی آثار جعلی، عمل جعل به حدی حرفه¬ای انجام شده است؛ که جز با وارد شدن به ساختار اثر، امکان تشخیص جعل در آن وجود نخواهد داشت. تا زمانی که مخاطب به جعل بودن اثر هنری علم ندارد، تغییری در نگاه و احساسش ایجاد نمی¬شود؛ اما زمانی که آگاه ¬شود، اصالت اثر در نگاهش دچار ریزش و تخریب می¬شود. اثر هنری اصیل همانند پلی است؛ که مخاطب را از زمان حالش به چندین سال گذشته تاریخ وصل می¬کند؛ و این احساس برای مخاطب بسیار خوشایند است؛ اما یک اثر جعلی این پل را خراب می¬کند؛ و احساس خوشایند مخاطب را از او می¬گیرد. اثر هنری جعلی هرگز به تنهایی نمی-تواند تخریب کننده اعتماد مخاطب باشد؛ و مخاطب را به آثاری شاید که بعدها خواهد دید، بدبین کند؛ بلکه این ارگان¬های مربوط هم¬چون موزه¬ها، حراج¬ها و مجموعه¬های هنری هستند، که باعث عدم اعتماد مخاطب می¬شوند.

- دلیل اصلی گرایش به جعل بیزینس و نفع اقتصادی با بار منفی مادی می¬باشد؛ درواقع نوعی سودجویی بدون حساب¬کتاب و فریب¬کارانه .

- اثر جعلی نمی¬تواند باعث شهرت و معروفیت اثر هنری اصیل شود. برای مثال زمانیی که 10 عدد اثر جعلی از یکی از آثار کمال¬الملک وارد بازار هنر می¬شود؛ اعتماد را نسبت به همان یک اثر اصیل هم سلب می¬کند؛ که شاید این اثر هم یکی از جعل شده¬ها باشد.

- مخاطب هنری به عنوان یک متقاضی و خریدار آثار هنری، جایی مطمئن را می¬خواهد؛ تا برای خرید اثر هنری اصیل به آن¬جا برود. زمانی که حراجی¬ها وگالری¬هایی به شکل غیرحرفه¬ای و بدون کارشناسی تخصصی اصالت¬سنجی آثاری را با قیمت¬های بالا به دست مخاطب می¬دهند؛ برای مثال اثری جعلی با قیمت معادل یک میلیارد تومان از فروشنده الف به خریدار ب فروخته می¬شود؛ که تنها توافق و نمایشی بین این دونفر است؛ و این نمایش پول¬شویی و یک معامله غیرقانونی است.

- برای جلوگیری از عمل جعل در آثار هنری، باید مراکزی که باعث اشاعه آثار جعلی می¬شوند کنترل و بازرسی شوند؛ و در صورت لزوم از اعتبار ملی و بین¬المللی ساقت شوند؛ و نظارت کارشناسانه روی آثار وجود داشته باشد. این نظارت¬ها باید به¬صورت تخصصی باشد؛ تا در هر حوزه¬ای به صورت جداگانه و با توجه به تخصص نسبت به آثار مربوطه کارشناسی و بررسی انجام گیرد. متأسفانه پدیده جعل و ریشه-دواندن آن در هنر ایران برای منافع مادی، چیزی جز خدشه¬دار کردن چهره هنر و قداست آن ندارد؛ و تأسف¬بارتر که هنرمندانی هم از همین¬رو جعلی و غیراصیل، سلبریتی هنری می¬شوند؛ تا هنرمندان نام¬دار دروغی باشند.

فهرست منابع

1-اسفندیاری، آپه نا(1391). مطالعه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل با ضرورت ظهور پدیده (تاریخ نوین هنر) در دوره معاصر. اساتید راهنما: دکترسید موسی دیباج و دکتر سید حبیب الله آیت اللهی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامه علمی پژوهشی). سال دوم. شماره سوم. تهران .

2-احمدی، بابک(1396). حقیقت و زیبایی. چاپ بیست¬ویکم. تهران: نشر مرکز .

3-استیس، والتر.ت(1347). فلسفه هگل. ترجمه حمید عنایت. تهران: شرکت سهامی کتاب¬های حبیبی و فرانکلین .

4-اکو، اومبرتو(1387). نشانه شناسی. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث .

5-ارونسون، الویت(1386). روانشناسی اجتماعی.ترجمه دکتر حسین شکر کن. تهران: پارس بوک.

6-امیرحاجبی، علیرضا(1392). آغاز بی¬پایان هنر مفهومی. چاپ اول. تهران: نشر نظر .

7-استالنکر، نن(1384). آثار جعلی و تقلبی.کتاب دانشنامه زیبایی شناسی نوشته ریس گات. دومینیک مک آیور

لوپس، ویراستار مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر .

8-باغبان¬ماهر، سجاد و غلامیان، بهاره(1389). اصالت آثار هنری. تهران: حکمت و معرفت .

9-بنهامو، فرانسوا و گینزبرگ، ویکتور(1392). کپی های آثار هنری. ترجمه محمدرضا مریدی و جمعی از همکاران. تهران: بدخشان .

10-بنیامین، والتر(1377). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمه امید نیک¬¬فرجام. مجله فارابی.

تابلوی جعلی در موزه گوگنهایم(1392). سایت تدبیر خبر

11-تنظیفی، پریسا(1389). مقاله اصالت هنر چگونه حاصل می¬شود. مؤسسه ماه مهر ،مجله خبری هنری. تهران.

12-جاوید، نصرت الله(1392). چکیده انسان شناسی و خود شناسی. تهران: کتاب سبز .

13-حسینی، سارا(1397). دزد چون با چراغ آید. وبلاگ خبری گالری آنلاین.

14-خبرگزاری خبرآنلاین(1396). (نشست «کپی یا اقتباس، چالشی در هنر معاصر» با حضور ابراهیم حقیقی (طراح گرافیک)، بهروز دارش (مجسمه ساز)، کورش گلناری (مجسمهساز) و مجتبی آقایی (عکاس)، عصر شنبه 24 تیر در سالن سینما تک موزه هنرهای معاصر برگزار شد(.

15-دیباج، سید موسی(1388). فلسفه تطبیقی. کارگاه آموزشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران .

16-رمضانی، جاوید(1394). اقتصاد هنر و اصالت آثار هنری. وب¬سایت و مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

17-رمضان¬ماهی، سمیه(1395). دیکی و نظریه نهادی. مؤسسه فرهنگی و اطلاع¬رسانی تبیان. تهران.

18-رابرتسون، کریستی(1394). پرونده کپی، جعل و ازآن خودسازی. ترجمه زهرا قیاسی. مجله خبری و وب-سایت تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

19-زنگانه، صالح(1395). کپی، اقتباس یا اتفاق. مجلهی الکترونیکی رنگ

20-سهرابی، آزاده(1395). اتفاق بحث برانگیز درباره یک اثر هنری-اصل یا کپی مسأله این است. خبرگزاری مهر.

21-شعبان، شایان و لاشایی، فریده(1396). جعل هنری و هویت سازی کاذب برای آثار در ایران. مجله خبری و وب¬سایت هنرگردی.

22-عبادی، شیرین(1369). حقوق مالکیت ادبی و هنری. تهران: روشنگران .

23-کالینگوود، آر. جی(1385). مفهوم کلی تاریخ. ترجمه علی اکبر مهدیان. چاپ اول. تهران: اختران.1385

24-کیمپل، بن(1373). فلسفه تاریخ هگل. ترجمه عبدالعلی دستغیب. چاپ اول. تهران: بدیع.

25-کروچه، بندتو(1393). کلیات زیبایی¬شناسی. ترجمه فواد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی .

26-کار، داوسن و. لئونارد، مارک(1384). شیوه نگرش به تابلوهای نقاشی. ترجمه حمید فرهمند بروجنی. چاپ اول. اصفهان: گلدسته.

27-گامبریچ، ارنست هانس(1388). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی .

28-گری، جون(1388). راهنمای عملی برای موفقیت های فردی. مترجم مرتضی مدنی نژاد. تهران: کتاب¬سبز .

29-گاردنر، هلن(1389). هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه و آگاه.

30-لسینگ، آلفرد(1388). آثار جعلی و تقلبی. ترجمه نیما ملک محمدی. تهران: فرهنگستان هنر.

31-لی، نیکلای(1389). اصول آموزش آکادمیک طراحی سر انسان. ترجمه میترا نظریان. چاپ اول. مشهد: گوتنبرک.

32-میرحسینی، احسان(1396). سوداگری هنر. وبسایت هنری برقع.

33-محمدی، پژمان(1388). اصالت شرط پیدایش اثر. تهران. فصلنامه حقوق خصوصی.

34-مظفری، عارف(1396). تشخیص آثار هنری جعلی با استفاده از هوش مصنوعی. وبسایت خبری ترنجی.

35-میریزی، گیان فرانکو(1393). از آن¬خودسازی در هنر. ترجمه امید امیدوار. وبلاگ عکاسی.

36-مریدی، محمدرضا(1395). اقتصاد هنر ایران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر .

37-مریدی، محمدرضا(1395). اقتصاد هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه هنر .

38-نجیب¬زاده، مهرداد(1359). کپی برابر اصل. تحریریه معماری آرل. تهران.

39-هنفلینگ، اسوالد(1377). چیستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس .

40-هایدگر، مارتین(1384). پایان فلسفه و وظیفه تفکر. ترجمه محمدرضا اسدی. چاپ اول. تهران: اندیشه امروز .

منابع اینترنتی

www.article.info
www.passbook.org
www.ketabesabz.com
www.reviews.behpoor.com
www.fa.euronews.com
www.naghashpishe.com
www.dictionary.abadis.ir
www.resistart.ir
www.irip.ir
www.khabaronline.ir
www.arel.ir
www.rangmagazine.com
www.onlineartgallery.ir
www.originalwork.ir
www.naghashpishe.com
www.toranji.ir
www.tabnak.ir
www.honargardi.com
www.tandismag.com
www.avangardsite.ir
www.mehrnews.com
www.hamshahrionline.ir

نشست های تخصصی و تحلیلی جمعی از منتقدان هنری، گالری داران و هنرمندان

صهبا حسینی نیا[۴۶]

بهرام دبیری- نقاش

- او متولد 1329 در شیراز است و دارای کارشناسی نقاشی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران میباشد. بهرام دبیری نقاشی است که رویاهایش را تنها روی بوم و رنگ نمیبیند و دائم در حال تجربه جهانهای جدید

است.آثار او از دهه ۶۰ به بعد، مضامین اساطیری و جستجو در نقاشی مدرن را دنبال میکند و به سوی ریشهها و میراث تصویری ایران گرایش دارد. تماشای نقش بر جستههای تختجمشید و حضور شکوهمند کتیبههای نقش رستم از خاطرات کودکی او است. او از ۱۲سالگی به شکل تجربی و نیاموخته نقاشی را آغازکرد. در سال ۱۳۴۹ وارد دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران شد. در سالهای آغاز دانشجویی تحت تأثیر نقاشانی چون بوش و بروگل قرار گرفت. با استادانی چون هانیبال الخاص، بهجت صدر، پرویز تناولی و روئین پاکباز کار کرد. در سال ۱۳۵۲ با سیمین اکرامی که دانشجوی رشته مجسمه سازی همان دوره بود ازدواج کرد. در یک نگاه کلی آثار بهرام دبیری را می توان به سه دوره تقسیم کرد: دوره اول: 57 تا۱۳۵۰، دوره نخست آثار او مربوط به سالهای دانشکده و سالهای پایانی آن است. آثاری خیال پردازانه, با رنگهای تند و خام که هیجانها و کابوسهای او را در آن سالها منعکس میکند. در این دوره تمایل به خط و عشق شدید به طراحی اندام ساعتها او را وادار به طراحی میکند. دوره دوم آثار

[46] دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته نقاشی/ دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا

او که از سالهای ۵۷ به بعد آغاز میشود، دورهای است که محیط زندگی و طبیعت اطرافش دگرگونی یافته است. اگر از جنبههای صوری این آثار درگذریم، به ناچار به سرچشمههای جوشش درونی او نزدیک میشویم و ارائه دوره نخست آثار او را تنها با تغییر صوری شیوه نگارگری او دوباره میشناسیم. در این دوره شگرد و مهارتهای فنی و ساختار پیچیده و مسئولیت پیامگذاری او خروشانتر و برندهتر است. این پردهها را میتوان با نگارههای پردهداران دورهگرد گذشته ایران مقایسه کرد. دوره سوم آثار دبیری با طبیعت بیجانها آغاز میشود. دورهای بارور و راهی تازه که برای او فرصت آموختن و آمیختن شیوه-های گوناگون و تجربههای متفاوت و همزمان را فراهم میآورد. این دوره نه تنها در تجربه شگردها و تلقی تازهای از شکل و محتوا جلوهگر است، بلکه زمان و زبان آزمایشهای تازه او است. از بهرام دبیری چند کتاب نیز تألیف شده است؛ همچنین در کارنامه هنری او نمایشگاههای متعددی از آثار کلاژ (تکه چسبانی) موجود است. (سایت اخبار آوانگارد: 1394)

جمعبندی سخنان ایشان درمورد جعل در آثار نقاشی به شرح زیر است:

بهرام دبیری در همان گوشه آتلیه خودش در خیابان شیخ بهایی نقاشی میکند. میگوید جمعیت زیادی که این روزها به واسطه دانشگاهها در رشتههای هنری درس میخوانند، واسطهای میان هنر واقعی و جامعه هستند. او با نگاهی به گذشته عنوان میکند که در هر صد سال، فقط چند نفر در هنر ماندگار میشوند و به همین دلیل آنها که کپی میکنند، جایی در این میان ندارند. این نقاش درباره کسی که اثر و امضای یک نقاش را کپی میکند و میفروشد، معتقد است: این کار یک تقلب، کلاهبرداری و دزدی است که اگر سروسامانی و شاکیاش باشد، قابل پیگیری قانونی است و جرم سنگینی محسوب میشود اما یک مفهوم کپی کردن، بحثی است که در آموزشگاهها منتفی شده و فکر میکنم باید باشد. وقتی در مدرسه به یک دانشجو اجازه میدهیم کار یک استاد را کپی کند، تواناییهای او بالا میرود و چشم انداز گستردهتری در مقابل او برای شناسایی و ساختن رنگ و

طرح به وجود میآید. وی در عین حال تأثیر هنرمندان بر روی همدیگر و آثار یکدیگر را رد نمیکند و در این باره میگوید: باورم این است که تأثیرات هنرمندان روی یکدیگر بیش از تأثیراتی است که طبیعت روی هنرمندان میگذارد؛ اما اگر این مسئله را از جای دیگری نگاه کنیم، آن تأثیرپذیری است؛ برای مثال در شعر و ادبیات ایرانی نمونههای زیادی داریم. وقتی غزلیات خواجوی کرمانی را نگاه کنی و بعد با غزلهای حافظ مقایسه کنی، میبینی چه میزان حافظ از خواجوی کرمانی متأثر است، اما این تأثیر کپی نیست.

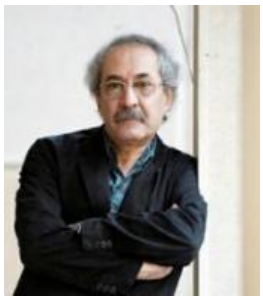
دبیری تأکید کرد: در واقع اعتلا بخشیدن به یک جریان فکری است. تأثیرپذیری به صورت مداوم وجود دارد. بارها گفتهام هنر از زیر بته به عمل نمیآید. هر هنرمند مقتدری یک شجرهنامه دارد. اتفاقا موضوع جالب این است که امروزه دنیای غرب با فرهنگ آمریکایی میخواهد همه اینها را حذف کند. نمونههایی که در ۵۰ سال اخیر میبینیم، شوخی نیست. هنرمند آمریکایی مدفوع خود را در قوطی کنسرو قرار میدهد و در موزه هنر نیویورک نمایش میدهد. حالا شما میگویید این اثر هنری نیست؛ اما میگویند صد میلیون تومان قمیت دارد و در موزه هنر نیویورک نمایش داده شده. حالا جرأت دار بگو آن را قبول نداری یا شلخته بازیهای دیگری که دیدهایم؛ مثل اینکه بوم سفید را نمایش میدهند.

بهرام دبیری افزود: بحث دیگر این است که هیچ چیز تازهای در جهان وجود ندارد، مهم این است که تو چگونه آن را میگویی. موضوع هنر آدمیزاد، طبیعت، مرگ، عشق، جنگ، منظره، مادر و کودک و غیره، از روز اول هم بوده است. نکته دیگری که دوست دارم به آن توجه شود، این است که ۱۰-۱۵ صفحه اول و آخر هر کتاب تاریخ هنری شبیه به هم است؛ یعنی جاکومتی را با اندامهای کشیده شده از هنر جزیره نشینها میبینی و نمونههایی را در اوج هنر مدرن میبینی که بازگشت آن به قبایل و هنر نائیو است. بخش دیگر بحث این است که به صورت عملی شاهد سبک

سری و تقلبهایی هستیم که با کپی اثر و امضای یک جریان فاسد شکل گرفته است. پس سه مفهوم داریم: کپی برای آموزش، کپی برای تقلب و تأثیرپذیری.

وی در عین حال الهام گرفتن یک هنرمند از آثار دیگر هنرمندان را ولو آنکه آثار شبیه به هم باشند به منزله کپی نمیداند و در این زمینه اتهاماتی که به شاملو درباره کپی از تی.اس.الیوت زده شده را رد کرد. این نقاش درباره علت اوج گیری بحث کپی به منزله دزدی گفت: یکی از دلایل آن سیاهی لشکر بی پایانی است که امروزه در هنر داریم. من شنیدهام ۲۰ هزار نقاش در تهران داریم. این گفت و گو در اشل همین سیاهی لشکر است که درباره آن حرف میزنیم. ما با خیل عظیم از کسانی مواجهایم که هنر میخوانند اما به این معنا نیست که ما با تعداد زیادی هنرمند روبرو هستیم. آمار هنرمندان همان تعدادی است که در قرن دوازدهم هم بود.

ابراهیم حقیقی- طراح و گرافیست



- طراح گرافیک، عکاس و مدیر هنری ایرانی متولد سال ۱۳۲۸ در تهران است. تحصیلات او دیپلم ریاضی و کارشناسی ارشد معماری دانشکده هنرهای زیبا از دانشگاه تهران است. او عضو انجمن بینالمللی طراحان گرافیک، انجمن صنفی طراحان گرافیک ایران، انجمن تصویرگران کتاب کودک و انجمن فیلمسازان مستند ایران است.

جمعبندی سخنان ایشان درمورد جعل در آثار نقاشی به شرح زیر است:

ابراهیم حقیقی کپی کردن را امری تاریخی میخواند که در شعر فارسی نیز با عنوان «استقبال» در برخی ابیات یا مصرعها به کار میرفته اما منبع اصلی شعر زده میشده و در عین حال افزایش کپی شدن آثار هنری را نفی نمیکند. حقیقی در این باره میگوید: در سینما برعکس نقاشی یا گرافیک به صورت عینی نمیتوان کپی کرد اما برداشتن یک فیلم یا یک قصه انجام پذیر است. در نقاشی و گرافیک به صورت عینی کپی کردن و یکی دیگر شبیه اصل ساختن همیشه در جهان رایج

بوده است. وی افزود: در ایران از وقتی قیمت آثار در حوزه نقاشی بیشتر شد، بخصوص درباره نقاشان پرفروش، طبیعی است که این اتفاق بیافتد. هر قدر هم قانون را محکم کنید و مکانیزم اجرایی پلیس هم قوی باشد، سارق از دیوار بالا میرود؛ برای همین باز هم این همه فیلمهای سرقت ساخته میشود، اما اینکه بعضی از این اتفاقات نادر، غریب و حیرت انگیز کپی سر از حراجها در بیاورد، جای سؤال دارد و آن کسی که این کار را کرده است؛ ناشیانه عمل کرده است.

حقیقی ادامه داد: در مورد پوستر، تلخی ماجرا وقتی آغاز میشود که در یکی دو داوری حضور داشتیم و به برنده جایزه هم تعلق گرفت و بعد از آن، خود جوانانی که مدام رصد میکنند، کشف کردند این پوستر به صورت عینی تقلید است و فقط نوشتههایش تغییر یا اندکی رنگ آن فرق کرده است؛ یعنی وقتی دو پوستر کنار هم قرار میگیرند، معلوم است تأثیر و تأثر نیست، بلکه کپی محض است.

این گرافیست درباره مرز کپی و تأثیر گرفتن، گفت: وقتی دو اثر را کنار هم بگذاریم، تشخیص کپی بودن آن حتی برای کسی که کارشناس نیست، ممکن است اما برای کارشناس چنین درکی راحتتر است؛ بهطور مثال در حوزه نقاشی کارشناسانی هستند که با دستمزدهای بالا برای مجموعهداران اصالت اثر را بررسی میکنند؛ اما گاهی اوقات خود آنها هم گول میخورند. در مورد اینکه میتوان جلوی این کار را گرفت، باید بگویم هرگز نمیشود چنین کاری کرد. تا زمانی که مالکیت در جهان موجود است و من دارای چیزی هستم که شما ندارید، عمل سرقت هم در انسان موجود است. (وبسایت خبری تابناک: ۱۳۹۴)

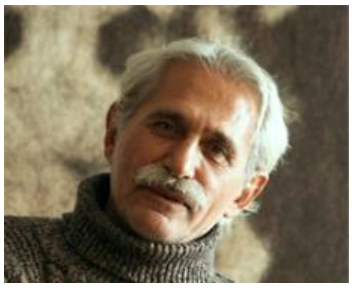
- **نشست «کپی یا اقتباس، چالشی در هنر معاصر» با حضور پیشکسوتان هنرهای تجسمی**

این نشست با حضور جمعی از هنرمندان و فعالان هنری عصر شنبه 24 تیر ماه سال 13در سالن سینما تک موزه هنرهای معاصر برگزار شد.

ابراهیم حقیقی

- فعالیت های هنری و حرفهای او در صفحه پیشین شرح داده شد.

بهروز دارش- مجسمهساز



- متولد سال 1321 در ارومیه، کارشناسی بازرگانی در سال 1347 و کارشناسی ارشد اقتصاد بینالمللی از دانشگاه تهران در سال 1351 و فعالیتهای هنری وی 30 سال سابقه مجسمهسازی و آفرینش هنری میباشد.

کوروش گلناری- مجسمهساز

- متولد سال 1343 و فارغ التحصیل کارشناسی مجسمهسازی از دانشکده هنرهای زیبا و فارغ التحصیل کارشناسی ارشد پژوهش هنر از دانشگاه هنر، دانشگاه تهران است. گلناری عضویت هیئت علمی دانشگاه هنر و مدیر گروه مجسمهسازی دانشگاه هنر، عضویت هیئت مدیره و دبیر انجمن مجسمهسازان ایران درسه دوره است و همچنین عضویت هیئت داوری و انتخاب چندین نمایشگاه و جشنواره داخلی، دبیری اولین اکسپوی مجسمهسازی تهران و عضویت شهرک بینالمللی هنرمندان پاریس را در کارنامه هنری خود دارد.

مجتبی آقایی- عکاس

- متولد سال ۱۳۴۴ با مدرک لیسانس عکاسی از دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، فوق لیسانس مدیریت امور فرهنگی از دانشگاه علامه طباطبایی و دارای مدرک درجه یک هنری (دکترای افتخاری) در رشته عکاسی از شورای ارزشیابی هنرمندان کشور است.

جمعبندی مباحث مطرح شده در نشست

مجتبی آقایی توضیحاتی را درباره تأثیرات هنرهای تجسمی در دنیای امروز و همچنین تکامل این هنر با استفاده از رسانهها را ارائه کرد و گفت: «باید از جریان کلی موضوع کپی آگاه شویم و راهکارهایی برای این موضوع انتخاب کنیم». ابراهیم حقیقی درباره مسئله کپی یا اقتباس در خلق آثار هنری گفت: «این مسئله دغدغه هنرمندان و مردم است، سابقه کپی به سالهای بسیار دور بازمیگردد؛ گویا خصلت انسان است که اگر اثری خوب باشد، از روی آن کپی کند و مشکلی که با آن روبهرو هستیم، نبود قانون یا عدم بهروز بودن آن متناسب با نیاز امروز است. این مسئله نه تنها در حوزه تجسمی بلکه در سایر حوزهها چون دفتر نشر هم وجود دارد و مسئولان مربوطه در اکثر مواقع سعی در حل مسئله و آشتیدادن دو طرف دارند تا کار به مراجع قضایی نرسد و در اکثر اوقات هم مشکل حل میشود. در حوزه فروش، بحث متفاوت است؛ وقتی از فروش آثار هنری و حراجها سخن میگوییم که رقمهای بالایی در آن رد و بدل میشود، بهطور قطعی برای اثبات کپی یا تقلب باید قانون درست وجود داشته باشد. برای این کار میتوان به قوانین کشورهای دیگر در این زمینه هم نگریست».

حقیقی با اشاره به تعدد این مشکل در جشنوارهها و بینالها توضیح داد: «در این رویدادهای فرهنگی به وفور شاهد این اتفاقات هستیم، نظر من بر این است که در جشنوارهها دبیر و دبیرخانه باید پاسخگوی این موضوع باشد و در انتخاب آثار، سازوکاری را ایجاد کنند؛ تا آثاری که احتمال میرود کپی باشند، وارد نشوند».

بهروز دارش درباره مشکل کپی بودن آثار هنری در ایران، بیان کرد: «این موضوع در دو قسمت مطرح میشود، ابتدا در مورد قضاوتها و داوریهایی که میشود و دوم، اعتراضهایی که در ادامه نسبت به داوریها پیش میآید. باید به دنبال راه حلی باشیم که این مسئلهها را به حداقل برسانیم. ما در دنیا هیچ اثری نداریم که قائم به ذات باشد. قضاوت یعنی اینکه کاری را انتخاب کنیم که در هنر تأثیرگذار باشد و حرفی برای گفتن داشته باشد که این مسئله نیاز به گفتوگو و هماندیشی بیشتری دارد. مسئله دیگر، جهان مجازی است که امروزه واقعیتر از جهان حقیقی شده؛ در نتیجه هرکس هرچه که میخواهد مینویسد و درباره هر مسئلهای که درباره آن هیچ اطلاعاتی ندارد، اظهارنظر میکند. آزادی خوب است اما در حد و اندازهاش؛ فضای مجازی هم باید همانند دنیای واقعی محدودیتهایی داشته باشد. افراد زیادی هستند که در فضای مجازی به یک اثری برچسب کپی بودن میزنند و آن شایعه را تبدیل به واقعیت میکنند».

کورش گلناری درباره تاریخچه اقتباس توضیح داد: «قدمت اقتباس از تاریخ هنر هم فراتر است و نظریه پردازان یونانی برای اولین بار این مبحث را مطرح کردند و افلاطون آن را شرح داد. وقتی بحث از تفسیر اثری میشود، راه گریزی است که هنرمندان مفاهیمی را از هم وام بگیرند و اثری مجزا از اثر مرجع خلق کنند. اثر هنری حاصل ذهن پروسهمند هنرمند است و وقتی میخواهیم تاریخ هنر را بررسی کنیم، این پروسه را باید مطالعه کنیم. بشر با طی کردن مسیری به این هنر معاصر رسیده است و پس چطور میتواند با اقدامی سادهلوحانه اثری را از اینترنت دریافت و با جابهجایی عناصر آن، چیزی به نام یک اثر جدید خلق کند. اینکه کاری را از مرجعی گرفته و برداشتی از آن داشته باشیم، موردی ندارد، در صورتی که برایش منبع زده باشیم. باید منبع را بر اساس اصول اخلاقی ذکر کرد. متأسفانه امروزه منبع را ذکر نمیکنیم و احساس میکنیم که دیگران به آن دسترسی ندارند و از آن آگاه نمیشوند».

دارش در ادامه گفت: « معتقدم باید زمینههای فراوانی در جامعه ایجاد شود تا قانون اثرگذار باشد، اما هنرمند را نمیتوان به قانون محدود کرد. من تقلید را مقدم بر تکامل نادرست میدانم، ولی تقلید صرف را تأیید نمیکنم و معتقدم در رویدادهای فرهنگی، بخش انتخاب بر داوری ارجح است و هیئتهای انتخاب باید دقیقتر به آثار نگاه کنند»

فهرست منابع:

اسفندیاری، آپه نا(1391). مطالعه تطبیقی الگوی پیشرفت تاریخی هگل با ضرورت ظهور پدیده (تاریخ نوین هنر) در دوره معاصر. اساتید راهنما: دکترسید موسی دیباج و دکتر سید حبیب الله آیت اللهی. نشریه مطالعات تطبیقی هنر (دو فصلنامه علمی پژوهشی). سال دوم. شماره سوم. تهران.

احمدی، بابک(1396). حقیقت و زیبایی. چاپ بیستویکم. تهران: نشر مرکز.

استیس، والتر.ت(1347). فلسفه هگل. ترجمه حمید عنایت. تهران: شرکت سهامی کتابهای حبیبی و فرانکلین.

اکو، اومبرتو(۱۳۸۷). نشانه شناسی. ترجمه پیروز ایزدی. تهران: ثالث.

ارونسون، الویت(۱۳۸۶). روانشناسی اجتماعی.ترجمه دکتر حسین شکر کن. تهران: پارس بوک.

امیرحاجبی، علیرضا(1392). آغاز بیپایان هنر مفهومی. چاپ اول. تهران: نشر نظر.

استالنکر، نن(۱۳۸۴). آثار جعلی و تقلبی.کتاب دانشنامه زیبایی شناسی نوشته ریس گات. دومینیک مک آیور

لوپس، ویراستار مشیت علایی. تهران: فرهنگستان هنر .

باغبانماهر، سجاد و غلامیان، بهاره(۱۳۸۹). اصالت آثار هنری. تهران: حکمت و معرفت.

بنهامو، فرانسوا و گینزبرگ، ویکتور(۱۳۹۲). کپی های آثار هنری. ترجمه محمدرضا مریدی و جمعی از همکاران. تهران: بدخشان.

بنیامین، والتر(1377). اثر هنری در عصر تکثیر مکانیکی. ترجمه امید نیکفرجام. مجله فارابی.

تابلوی جعلی در موزه گوگنهایم(1392). سایت تدبیر خبر

تنظیفی، پریسا(1389). مقاله اصالت هنر چگونه حاصل میشود. مؤسسه ماه مهر ،مجله خبری هنری. تهران.

جاوید، نصرت الله(۱۳۹۲). چکیده انسان شناسی و خود شناسی. تهران: کتاب سبز.

حسینی، سارا(1397). دزد چون با چراغ آید. وبلاگ خبری گالری آنلاین.

خبرگزاری خبرآنلاین(1396). (نشست «کپی یا اقتباس، چالشی در هنر معاصر» با حضور ابراهیم حقیقی (طراح گرافیک)، بهروز دارش (مجسمه ساز)، کورش گلناری (مجسمهساز) و مجتبی آقایی (عکاس)، عصر شنبه 24 تیر در سالن سینما تک موزه هنرهای معاصر برگزار شد.)

دیباج، سید موسی(1388). فلسفه تطبیقی. کارگاه آموزشی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

رمضانی، جاوید(1394). اقتصاد هنر و اصالت آثار هنری. وبسایت و مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

رمضانماهی، سمیه(1395). دیکی و نظریه نهادی. مؤسسه فرهنگی و اطلاعرسانی تبیان. تهران.

رابرتسون، کریستی(1394). پرونده کپی، جعل و ازآن خودسازی. ترجمه زهرا قیاسی. مجله خبری و وبسایت تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی تندیس.

زنگانه، صالح(1395). کپی، اقتباس یا اتفاق. مجلهی الکترونیکی رنگ

سهرابی، آزاده(1395). اتفاق بحث برانگیز درباره یک اثر هنری-اصل یا کپی مسأله این است. خبرگزاری مهر.

شعبان، شایان و لاشایی، فریده(1396). جعل هنری و هویت سازی کاذب برای آثار در ایران. مجله خبری و وبسایت هنرگردی.

عبادی، شیرین(۱۳۶۹). حقوق مالکیت ادبی و هنری. تهران: روشنگران.

کالینگوود، آر. جی(1385). مفهوم کلی تاریخ. ترجمه علی اکبر مهدیان. چاپ اول. تهران: اختران.1385

کیمپل، بن(1373). فلسفه تاریخ هگل. ترجمه عبدالعلی دستغیب. چاپ اول. تهران: بدیع.

کروچه، بندتو(1393). کلیات زیباییشناسی. ترجمه فواد روحانی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

کار، داوسن و. لئونارد، مارک(1384). شیوه نگرش به تابلوهای نقاشی. ترجمه حمید فرهمند بروجنی. چاپ اول. اصفهان: گلدسته.

گامبریج، ارنست هانس(۱۳۸۸). تاریخ هنر. ترجمه علی رامین. تهران: نی.

گری، جون(۱۳۸۸). راهنمای عملی برای موفقیت های فردی. مترجم مرتضی مدنی نژاد. تهران: کتابسبز.

گاردنر، هلن(۱۳۸۹). هنر در گذر زمان. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نگاه و آگاه.

لسینگ، آلفرد(۱۳۸۸). آثار جعلی و تقلبی. ترجمه نیما ملک محمدی. تهران: فرهنگستان هنر.

لی، نیکلای(1389). اصول آموزش آکادمیک طراحی سر انسان. ترجمه میترا نظریان. چاپ اول. مشهد: گوتنبرک.

میرحسینی، احسان(1396). سوداگری هنر. وبسایت هنری برقع.

محمدی، پژمان(۱۳۸۸). اصالت شرط پیدایش اثر. تهران. فصلنامه حقوق خصوصی.

مظفری، عارف(1396). تشخیص آثار هنری جعلی با استفاده از هوش مصنوعی. وبسایت خبری ترنجی.

میریزی، گیان فرانکو(1393). از آنخودسازی در هنر. ترجمه امید امیدوار. وبلاگ عکاسی.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنر ایران. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

مریدی، محمدرضا(۱۳۹۵). اقتصاد هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه هنر.

نجیبزاده، مهرداد(1359). کپی برابر اصل. تحریریه معماری آرل. تهران.

هنفلینگ، اسوالد(۱۳۷۷). چیستی هنر. ترجمه علی رامین. تهران: هرمس.

هایدگر، مارتین(1384). پایان فلسفه و وظیفه تفکر. ترجمه محمدرضا اسدی. چاپ اول. تهران: اندیشه امروز.

منابع اینترنتی

www.article.info

www.passbook.org

www.ketabesabz.com

www.reviews.behpoor.com

www.fa.euronews.com

www.naghashpishe.com

www.dictionary.abadis.ir

www.resistart.ir

www.irip.ir

www.khabaronline.ir

www.arel.ir

www.rangmagazine.com

www.onlineartgallery.ir

www.originalwork.ir

www.naghashpishe.com

www.toranji.ir

www.tabnak.ir

www.honargardi.com

www.tandismag.com

www.avangardsite.ir

www.mehrnews.com

www.hamshahrionline.ir

www.casi.ir

www.radiographist.com

www.cheeko.net

www.tadbirkhabar.com

در باب نگارگران معاصر : تقلید یا زبان زمان

آیا نقاشی های سنت گرای ایران که در دوران معاصر تولید شده اند می توانند مصداق هنر معاصر ایران باشند؟

مهسا خانی اوشانی[47]

به طور کلی نمیتوان در مورد چنین موضوعی جامع و قطعی نظر داد به خصوص وقتی به هنر که خود تعریف جامع و یکتایی ندارد مربوط میباشد. آنهم هنر معاصر که به شدت متغییر و بی ثبات است و فکر میکنم این درست است. هرچه باشد از دوره قطعیت گذشته ایم. قطعیت درباره خوب، بد، زشت و زیبا... این دوره، دوره عدم قطعیت است. خوبی بدی زشتی و زیبایی سفید و سیاه معنا ندارد همه چیز خاکستری است. نه فقط در فلسفه و نظریات اندیشمندان بلکه همین انسانهای کوچک مثل من هم دیگر به هیچ چیز سیاه و سفید نمینگرندو خاکستری نگاه میکنیم .بله یا نه... اگر بخوام به اجبار یکی را انتخاب کنم باید بگم به شخصه آثار هنری معاصر سنت گرای بسیـــــار ناامید کننده ای دیدم که بسیـــــار هم قابل ستایش هستند. به هرحال تلاش عده ای جوان در شرایط سخت است که دست به تولید اثری میزنند برای بقا. . اما آثار سنت گرا به شدت دنباله روی ضعیفی از اثار قدما هستند. بسیار مسر هستند از دوره صفوی کپی کنند و حتی اسرار دارند ضعف ها و اشتباهات طراحی آن دوره هم عینا انجام دهند! تقلیدی کورکورانه و لجبازانه از نواقص و ارزش ها!!! و حتی از اینکه تغییر منطقی در جهت رفع اشکال کیفی اثر هم انجام دهند میترسند و اجتناب میورزند. هنرمندان سنت گرای معاصر به قدری متعصبانه و کورکورانه از هنر قدیم ایران ستایش میکنند که حاضر به هیچگونه تغییری در آن نیستند چه برسه بخواهند آن را در جهت به کارگیری در زبان زمان خود به کارگیرند!. با اینحال به ندرت آثاری از هنرمندان معاصر دیدم که از المان های هنر معاصر با تلفیقی آن با سبک غربی به دنبال خلق هنر معاصر ایران بوده اند. این عده

[47] کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

یا تکنیک و کیفیت اثرشان بسیار پایین بوده یا کمیت مناسبی نداشته است. و اگر در اجرا موفق بودند مفهوم کار را از دست داده اندو در انتقال مفهوم به مخاطب نا موفق بوده اند و یا آن مفهوم زبان زمان خود را به همراه نداشته و هیچ جنبه ای از زندگی اجتماعی را به چالش نمیکشند و حرف جدیدی برای گفتن ندارند. در نتیجه از هنر معاصر عقب مانده اند. با اینحال به شخصه هنرمندانی که مفهوم را ارجح دانسته و گاها کیفیت را فدا کرده اند، تلاش قابل ستایشی است نسبت به هنرمندان نگارگر معاصر متعصبی که از تغییر حتی در جهت مثبت روی برمیگردانند و هیچ دقدقه ای جز کپی از قدما ندارند چه برسه بخواهند به زمان خود فکر کنند! نو سنت گرایان تا زمانی که دست به سنت شکنی نزنند نمیتواند هنر معاصر خلق کنند. امکان ناپذیره .

به طور کل اکثرا هنرمندان معاصر در ایران (چه جوان های 20 و 30 ساله چه افراد 60 و 70 ساله) کمتر به وجه اجتماعی، تحولات فرهنگی ، تحولات تکنولوژی، دانش ابتدایی مبانی هنرهای تجسمی توجه داشتند، یا شیفته اجرا به شیوه جنبش های آوانگارد غربی بودند آنهم بدون نوآوری و حتی نه در حد به نمایش گذاشتن آن اثر. یا سنت گرایی محض و متعصبانه از آثار قدما که بارها زمان از مرگ آن میگذرد و دغدغه های زمان خود را ندارند.

پس میتوانم بگویم هنر سنت گرای معاصر نتوانسته موفق باشد . ولی شاید مصداق هنر معاصر باشد به هرحال هنوز این زمان در جریان است شاید در آینده دیدیم که همین آثار نماینده این دوره تاریخی با نام مخصوص به خود شد! نامی که محتمل بدون دخالت یک هنرمند به آن داده میشود مانند اکثر مکاتب هنری.

مصاحبه با آدام ویلیامسون

مجسمه ساز، نقاش ، معمار انگلیسی

مهسا خانی اوشانی[48]

آدام ویلیامسون هنرمند انگلیسی متولد 1983 در شهر لندن بدنیا آمد و به دلیل علاقه بسیار زیاد به کشور ایران بارها به ایران از جمله شهر شیراز و اصفهان سفر کرده. او تحصیلاتش را در رشته بیومورفیک مدرسه پرینس گذراند و در رشته کالیگرافی ادامه میدهد.او به نقوش عربی و سبک اسلامی علاقه پیدا میکند و در حکاکی و هندسه نقوش مهارت پیدا میکند. اثار هنری او ترکیبی از هندسه و سبک اسلامی است که با مهارتی خاص با بیو مورفیک ترکیب شده است و سبکی خاص خودش را بوجود اورده است. او علاقه بسیار زیادی به فرم های اسلامی و فرهنگ غنی ایران اسلامی دارد. در کارنامه کاری خود کمیسیون های معتبر و درخشانی دارد از جمله حکاکی تصویر مادر پرنس چارلز و حکاکی نیمکت های دانشگاه آکسفورد وحکاکی سنگی 20 متری در کیو گاردن که رونمایی از ان با حضور ملکه انگلیس برگزار شد و حکاکی یادبودی در تاتر شکسپیر لندی و حکاکی دروازه های اتلبورگ و بسیاری پروژه های درخشان دیگر او همچنین نویسنده فصل "اسلیمی" در کتاب Arts crafts of the Islamic Lands از خالد عزیز انتشارات هادسون و توماس میباشد و هم اکنون در حال کار روی کتاب خودش از راهنمای گسترده الگو های بیومورفیک است.آدام سال های عمرش را صرف تسهیل هنر و اثار جهانی در ترکیب با هنر الگو های اسلامی کرده است.

[48] کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس

او به کشور های بسیاری از جمله ایران، یونان، اسپانیا، مراکش، و ترکیه سفر کرده و در تمام این کشورها از استادکاران قابلی آموزش دیده است. او خودش محبوب ترین استادش را آنتونیو کادو از اسپانیا و Lao Tzu معرفی میکند و یکی از هنرمندانی که این اواخر پروژه های مشترکی در انگلیس با یکدیگر داشته اند لطیفه از ترکیه است. همچنین دریکی از اثارش خطوط پیچان بیومورفیک را با الگوهای ایرانی از شهر کرمان تاثیر گرفته بود ترکیب میکند که باتوجه به موفقیتی که در این ترکیب بندی بدست میاورد به تدریس ان در مدرسه هنر پرینس میپردازد و انرا یکی از موفق ترین ترکیب بندی هایش می داند. در پروژه دیگریدر رستوران کنزا در لیورپول دکور داخلی را با المان های اسلیمی می ارايد و دیوارهارا با خطوط خوشنویسی عربی پر میکند.او اینروزها سخت مشغول تدریس فرم های هنر اسلامی در مدارس مختلف اعم از مدرسه پرینس انگلیس،باکو،اسپانیاف ایتالیا میباشد.همچنین تور های اموزشی رایگان برای کودکان فقیر در افریقا برپا میکند. در اینجا مصاحبه ای با آدام داریم تا از خودش درباره فعالیت ها و موفقیت هایش بشنویم:

Qسلام متشکرم که مصاحبه را قبول کردید. میشه بگید چند سالتون هست و متولد چه شهری هستید؟

_37 سال لندن

Qکمی درباره کارهاتون بگید

_کارهای من سعی دارد اصول جهانی دا در طبیعت اثار دستی پیدا کند

Qدر اینستاگرامتان در باره فعالیت هایی در جامائیکا و بومیان آمریکا دیدم.میتوانید در اینباره صحبت کنید؟

_من مدتی در "نوچان نوت" در آهوسات اولین قوم باقیمانده در یک جزیره دور دست در BC کانادا گذراندم. اخیرا در یک پروژه چالش برانگیز از جامائیکا تا چین برای یک مدرسه هنر بومی تدریس کردم و مربی بودم.

Q آیا تجربه تدریس در دانشگاه را داشتید؟میتونید توضیح بدید؟

_به عنوان استاد مدرس در بیومورفیک دانشگاه لندن و سخنران دانشگاه کمبریج و در تدریس در مدرسه موزه لندن. و در کتابخانه لندن وPSTA

Qمیتونید بگید چطور با الگو های اسلامی آشنا شدید؟

_از استادان زیادی از سرتاسر دنیا اموختم

Qممکنه اسمهایشان ر ا نام ببرید؟

_آیشه ده بورگ، لطفه عمر، رامی و لائوتسو، نور حیزا نوردین، محمود مانینگ. میتوانید در اینستاگرام من بیشتر ببینید.

Qکارهای شما در چه گالری هایی به نمایش درامده؟

_پاویون Mile End A rt در شرق لندن ،گالری Boa غرب لس انجلس کالیفرنیا،موزه MADI دالاس تگزاس

Qدرباره کارهای کمیسیونی تان بگید.

_حکاکی سنگی HRH شاهزاده ولز، دانشگاه نیویورک، دانشگاه آکسفورد، گلوبال شکسپیر لندن، کیوگاردن وسمینسترابی، انجمن انگلیس، دفترخارجه وین

Qاز مصاحبه شما متشکرم فقط یک سوال دیگر.مبلغ کمسیون شما حدودا چقدر است؟متاسفم میدانم خصوصی است ولی مهم است

_این هردو را شامل میشود هم خصوصی و هم عمومی

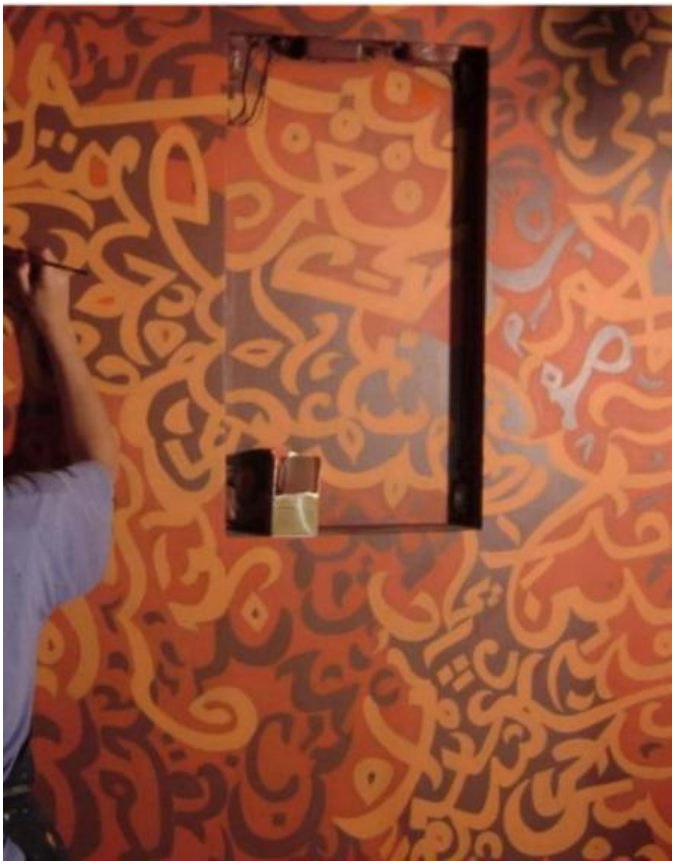
Qدر مورد قسمت عمومی میتوانید درباره قیمت انها بگید؟

_هر کار قیمت متفاوتی دارد.به مواد سایز و حامی و غیره بستگی دارد.

Qاین اخرین سوال خواهد بود. متشکرم که وقتتان را به من دادید. در کدام دانشگاه و چه رشته ای فارغ التحصیل شدید؟

_رشته نشانه شناسی و تذهیب از کالج هامراسمیت ، حکاکی و تذهیب کالج ریگت، رشته علم هندسه و هرهای مرسوم در مدرسه پرینس، اغلب از استادان در سفر یادگرفتم/

Q برای این مصاحبه و صبر و شکیبایتان بسیار متشکرم



THE ARAB-BRITISH CULTURE AND SOCIETY AWARD
2008
AL SAQI BOOKSHOP AND PUBLISHERS

MEZQUITA
DE GRANADA

گزارش ورکشاپ و نمایشگاه مجازی"نقاشی ایرانی

مرحله دوم ورکشاپ مجازی دانشگاه تربیت مدرس

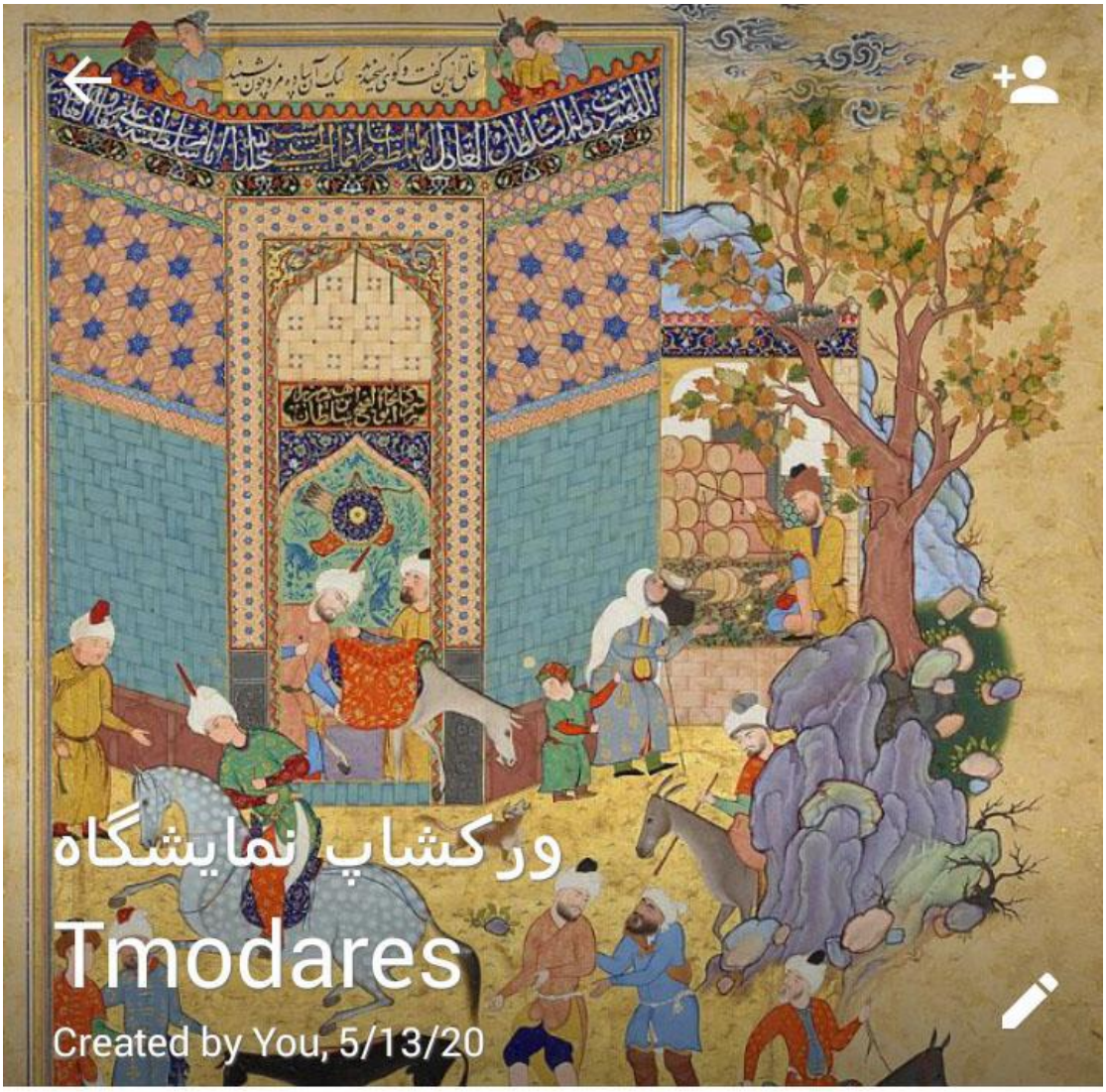
مهسا خانی اوشانی[49]

- **گزارش تصویری از ورکشاپ و نمایشگاه مجازی نقاشی ایرانی**
- **آبان ماه سال 1399**

شرکت کنندگان منتخب:

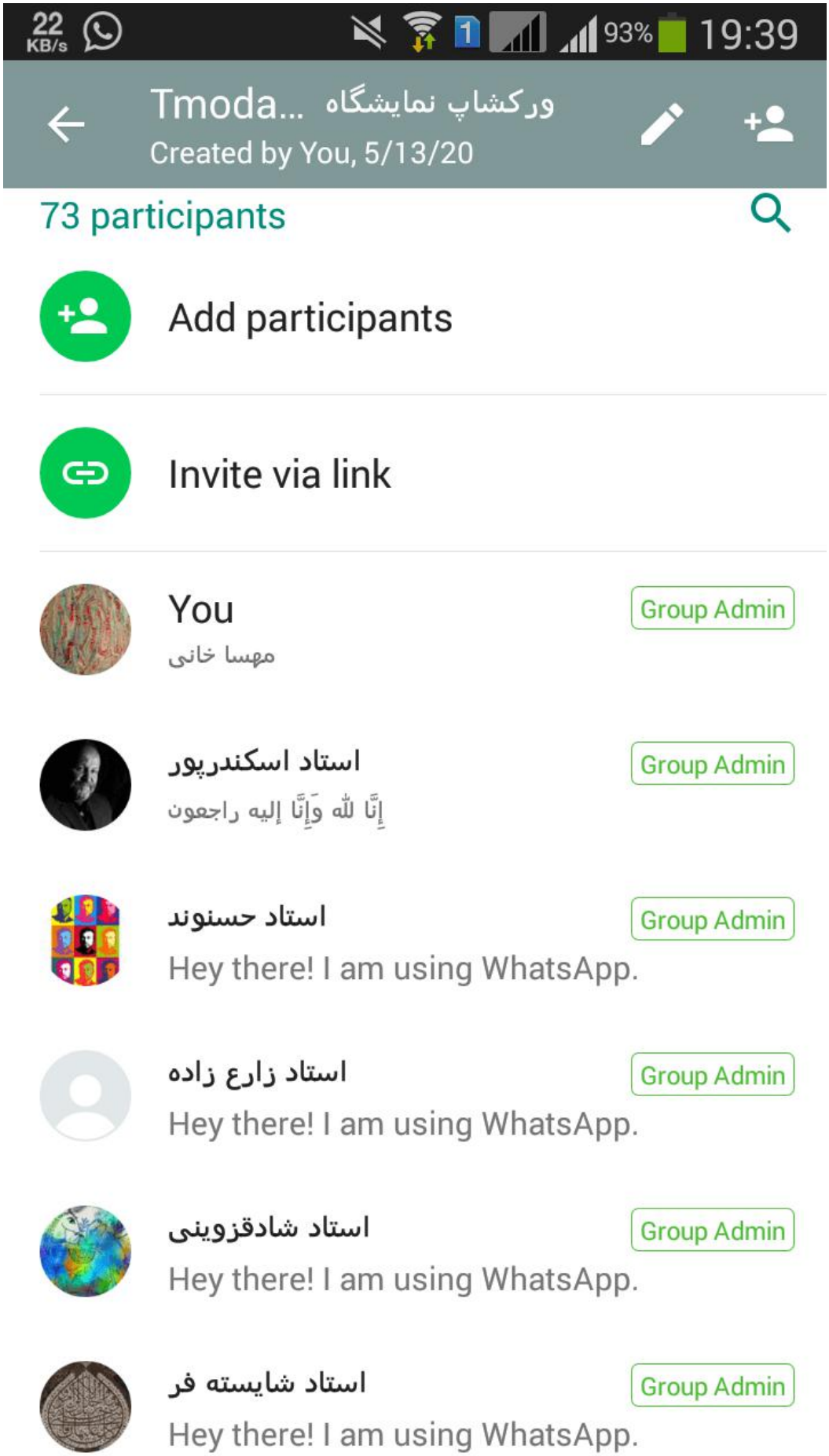
- یعقوب شجاعی
- علی زجاجی
- مرجان اسفندی
- شمس افاق
- مهسا خانی اوشانی
- الناز خلیل زاده منیری
- عطیه سنقری
- سحر دلدار
- افروز شالچی
- کیومرث شعباننی نیا
- مهرداد توتونچی

[49] دبیر انجمن علمی دانشجویی، کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشگاه تربیت مدرس



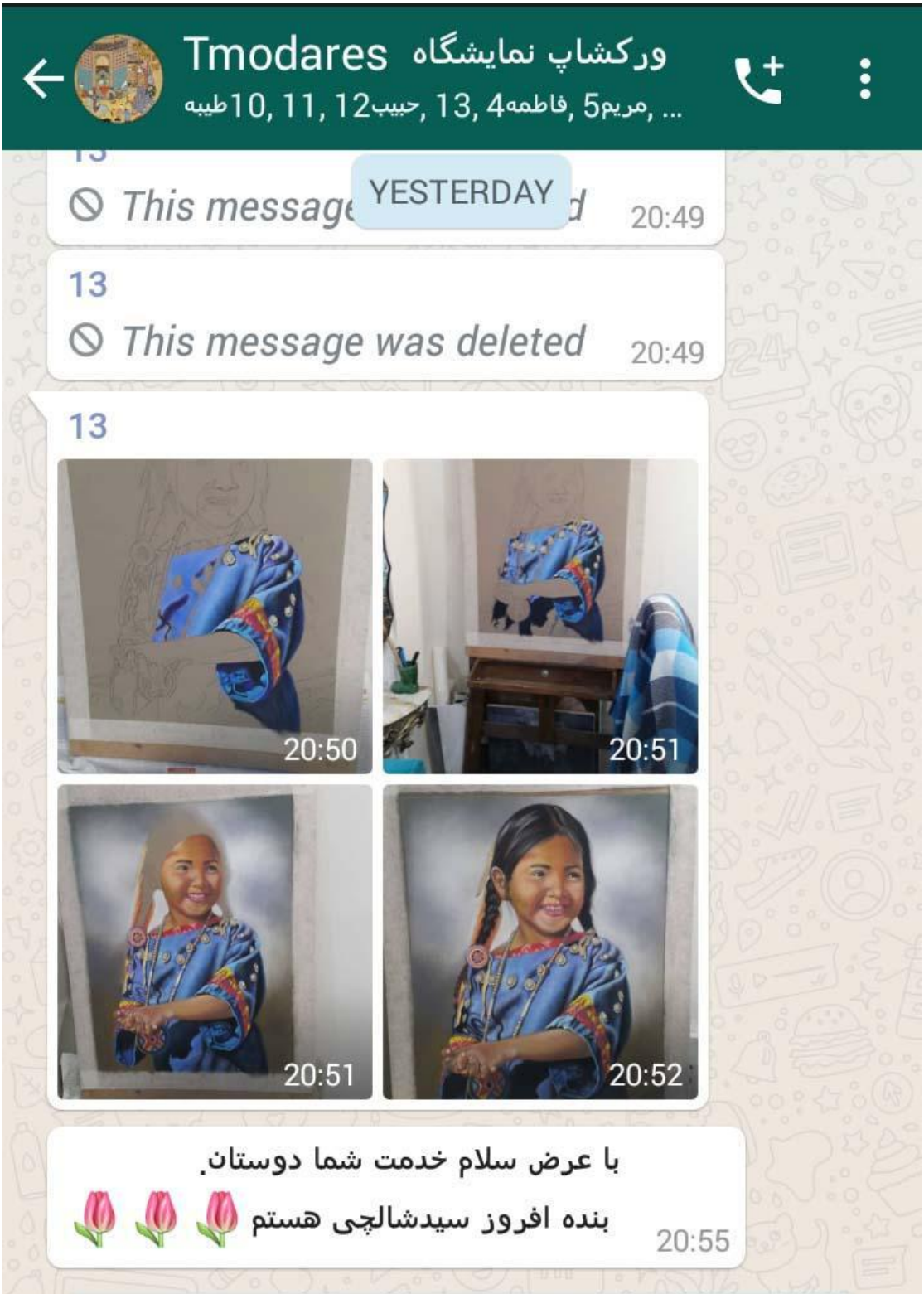
Add group description

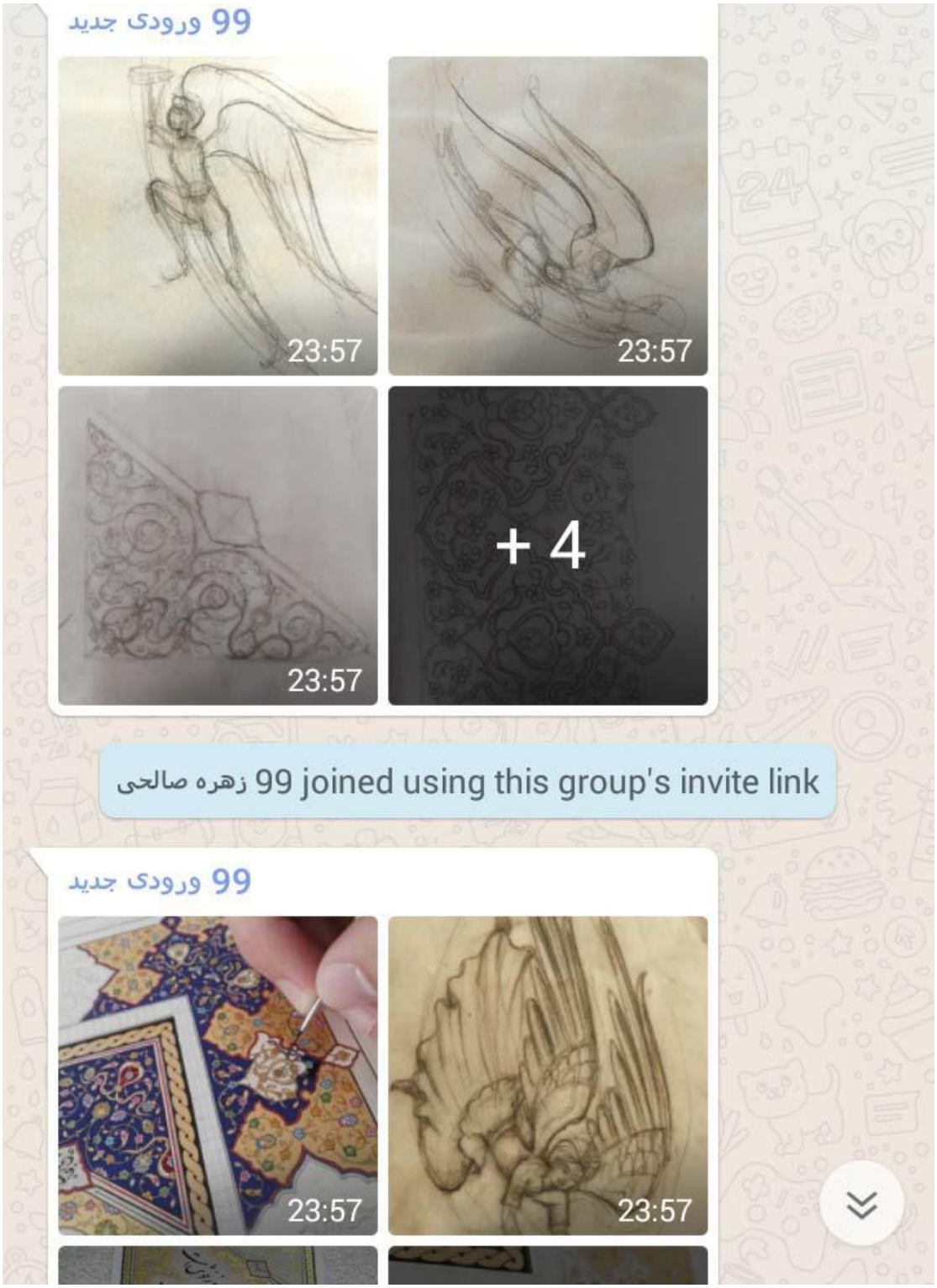
Media, links, and docs 62 >


22 KB/s
93%
19:39
Tmoda... ورکشاپ نمایشگاه
Created by You, 5/13/20
73 participants
Add participants
Invite via link
You
مهسا خانی
Group Admin
استاد اسکندرپور
إِنَّا لله وَإِنَّا إليه راجعون
Group Admin
استاد حسنوند
Hey there! I am using WhatsApp.
Group Admin
استاد زارع زاده
Hey there! I am using WhatsApp.
Group Admin
استاد شادقزوینی
Hey there! I am using WhatsApp.
Group Admin
استاد شایسته فر
Hey there! I am using WhatsApp.
Group Admin

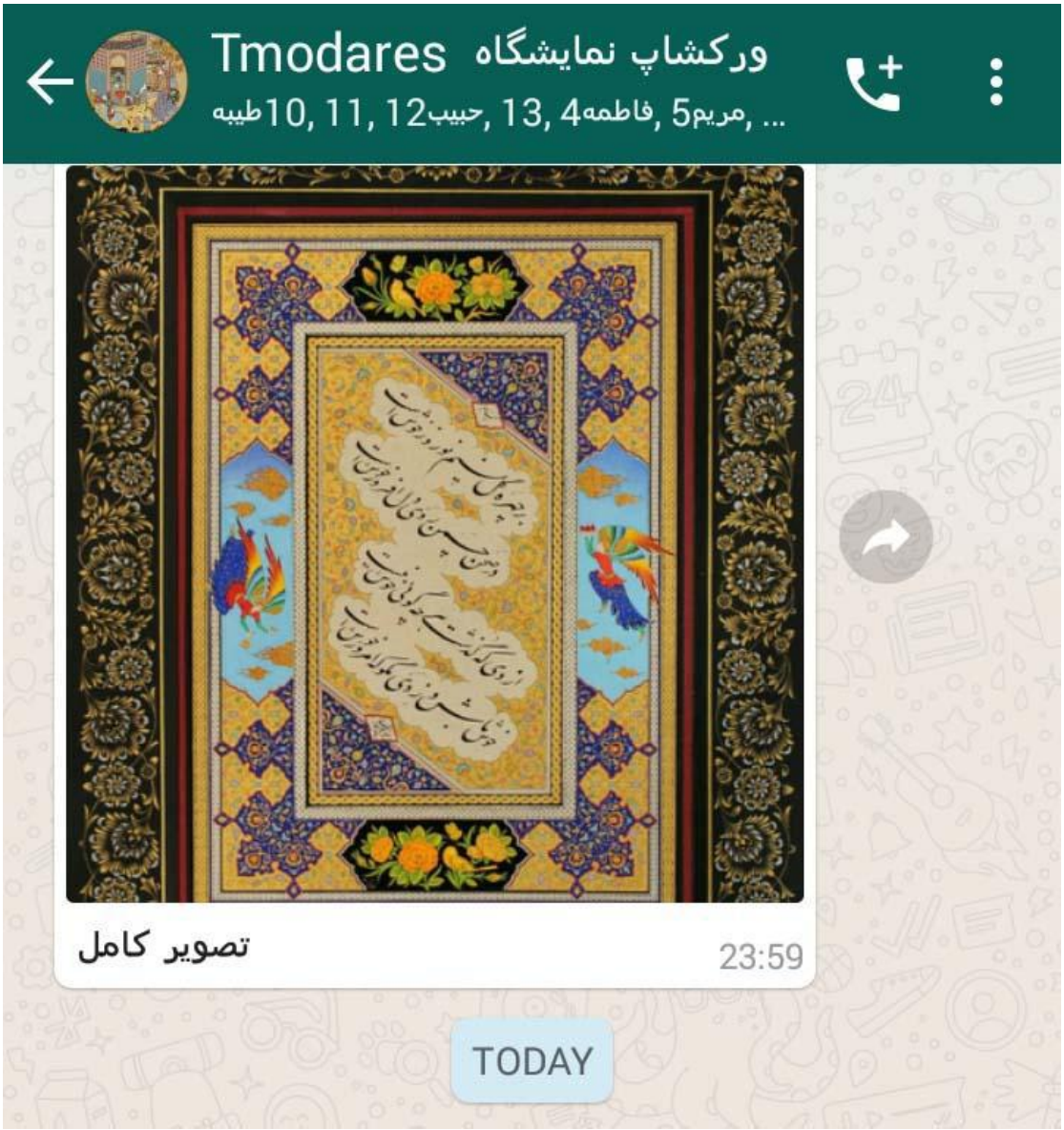
Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
+98 912 809 1570 ~افاق
سلام
20:06
+98 912 809 1570 ~افاق
مراحل انجام کار ورکشاپ
20:10
+98 912 809 1570 ~افاق
20:10
20:10
+ 3

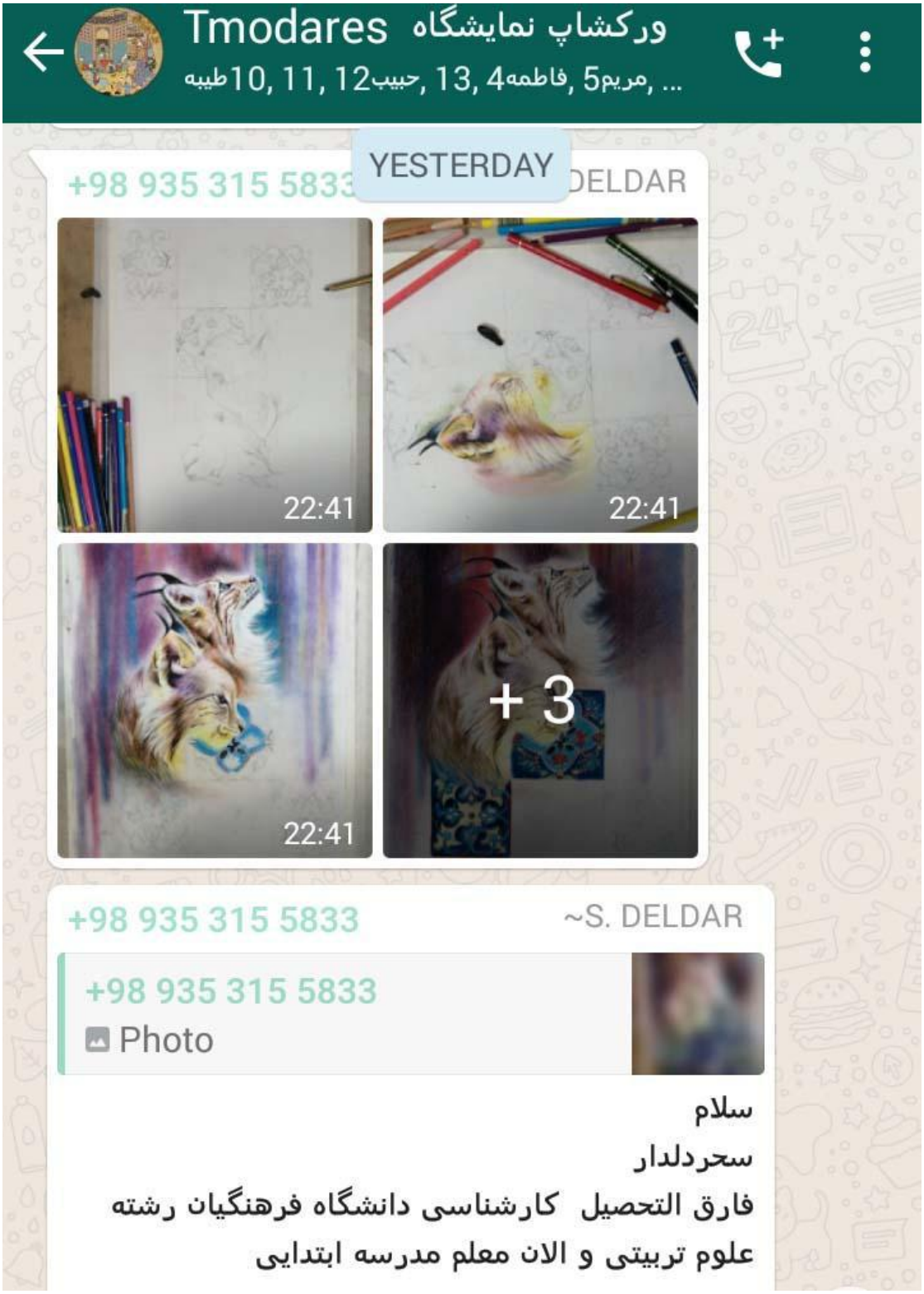
Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12طیبه, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...
+98 919 324 1620
~Atieh
21:38
21:38
21:38
+ 4
با سلام و عرض ادب.
عطیه سنقری هستم.
21:39


Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12طیبه, حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...
YESTERDAY
This message
20:49
13
This message was deleted
20:49
13
20:50
20:51
20:51
20:52
با عرض سلام خدمت شما دوستان.
بنده افروز سیدشالچی هستم
20:55


99 ورودی جدید
23:57
23:57
23:57
+ 4
99 joined using this group's invite link زهره صالحی
99 ورودی جدید
23:57
23:57

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
23:57
23:57
23:57
+ 9
باسلام و عرض ادب
سید علی زجاجی هستم فارغ‌التحصیل کارشناسی رشته

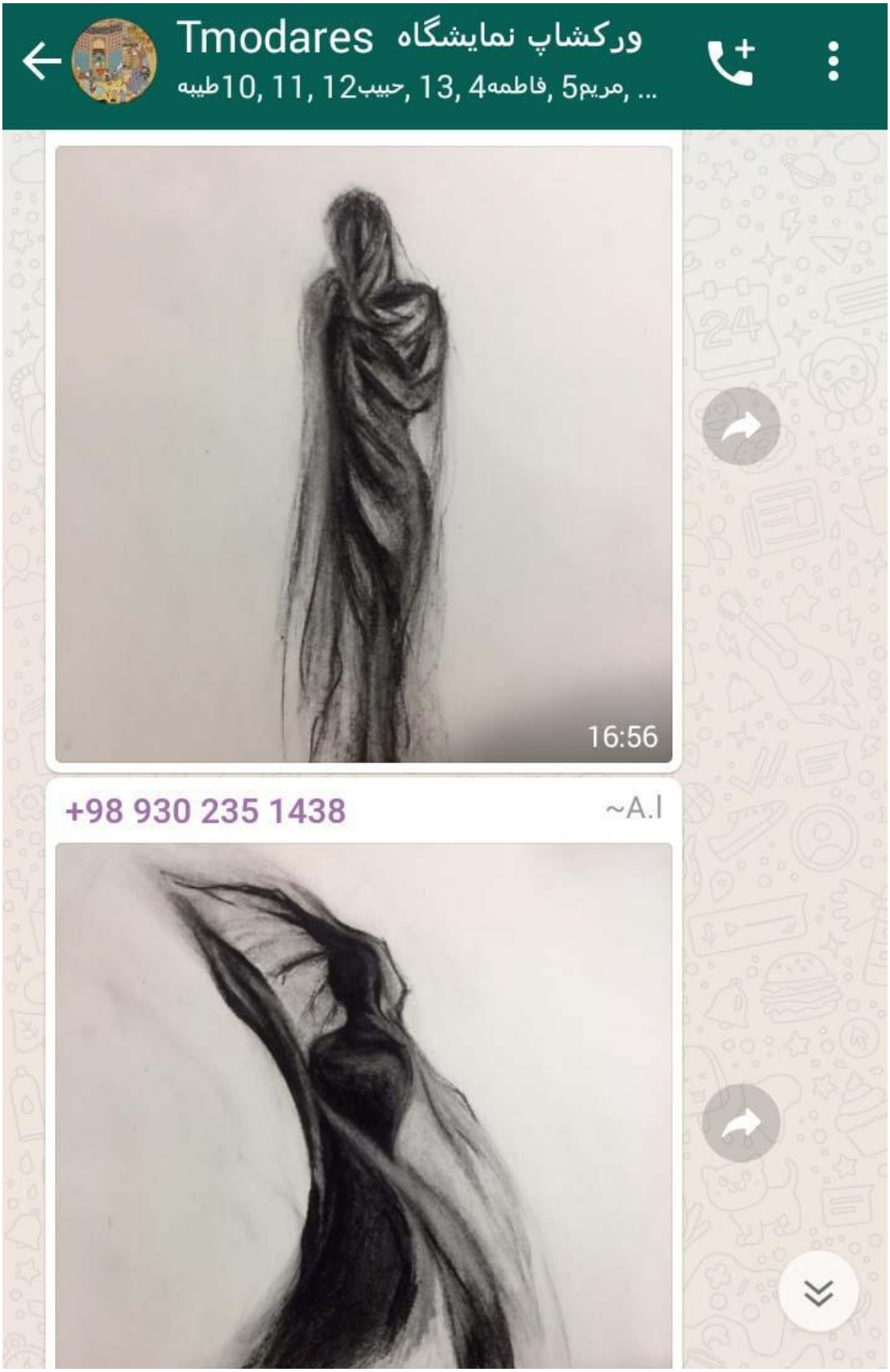

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12طیبه, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...
تصویر کامل
23:59
TODAY


Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
YESTERDAY
+98 935 315 5833
DELDAR
22:41
22:41
22:41
+ 3
+98 935 315 5833
~S. DELDAR
+98 935 315 5833
Photo
سلام
سحردلدار
فارق التحصیل کارشناسی دانشگاه فرهنگیان رشته
علوم تربیتی و الان معلم مدرسه ابتدایی

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ... طیبه
YESTERDAY
+98 939 397 6363
با سلام خدمت اساتید گرامی ... بنده مهرداد
توتونچی از فارغ التحصیلان... رشته مهندسی
مکانیک تربیت مدرس هستم... تکنیک ... رنگ و

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
+98 918 839 7057
~یعقوب شجاعی
یعقوب شجاعی هستم فارغ التحصیل نقاشی از دانشگاه هنر اصفهان (۱۳۶۴ تا ۱۳۶۸) بازنشسته آموزش و پرورش
23:04
رنگ روغن روی بوم ۷۰×۱۰۰ سانتیمتر 23:08
+98 912 809 1570
~افاق
+98 912 809 1570
مراحل انجام کار ورکشاپ
سلام شمس آفاق حسینیان هستم هنر آموخته هنرستان کمال الملک در حال حاضر دانشجوی کارشناسی نقاشی
23:09
+98 918 839 7057
~یعقوب شجاعی

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
14:14
14:14
14:14
14:15
+98 912 311 2598
~Eimaneh
سلام به همه دوستان
چه کارای قشنگی
.
از اینکه من رو ادد کردین ممنونم .


Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
16:56
+98 930 235 1438
~A.I

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
You added الهام شایان ترم3 نقاشی
11:20
11:20
11:20
11:21
11:21 مراحل کار/ مهسا خانی
1

10:26
+98 912 254 5543
~Eli.moniri
1
الناز خلیل زاده منیری دانشجوی کارشناسی نقاشی

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
11, حبیب12, 13, 4 ,فاطمه 5 ,مریم 99, 99, ...
+98 912 254 5543
~Eli.moniri
النار خلیل زاده منیری
10:19
سلام خدمت بزرگواران ادامه کارم هست
10:21

Tmodares ورکشاپ نمایشگاه
10, 11, 12حبیب, 13, 4فاطمه, 5مریم, ...طیبه
نقاشی من با خودکار بیک Telegram
.:@honarkadenaghashbashi
13:40
+98 935 315 5833
~S. DELDAR
13:40
13:40
+ 2

Persian Painting

Semiannual Journal of scientific and artistic
Tarbiat Modares University

دانشگاه تربیت مدرّس
معاونت فرهنگی و اجتماعی

Vol1, Number2, Spring 2021